UNIV. OF
CALIFORNIA

Aesthetik

oder

Wissenschaft des Schönen

Zum Gebrauche für Vorlesungen

von

Friedrich Theodor Vischer

Kunstlehre

Bildnerkunst / Malerei

Zweite Auflage

Herausgegeben von Robert Vischer

Meyer & Jessen Verlag / München

1923

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

Druck von E. Haberland in Leipzig

Digitized by Google

Vorbemerkungen des Herausgebers.

In der ersten Auflage dieses Werks umfaßt der dritte Band mit der Lehre von der Kunst überhaupt die drei Abteilungen, die von den bildenden Künsten handeln, der vierte die Lehren von der Musik und von der Dichtkunst. In der, nun durchgeführten, zweiten Auflage konnten die Herren Verleger dieser Form des Originals leider nicht entsprechen; Schwierigkeiten, die von den Zeitverhältnissen bereitet wurden, machten es unmöglich, an die Lehre von der Baukunst wie dort unmittelbar die Lehren von der Bildnerkunst und von der Malerei zu reihen. Daher folgen hier die letzteren jetzt erst im vierten Band.

In der Lehre von der Musik (Band V) ist von Fr. Vischer nur der erste, allgemeine Teil (S. 1—79) und der Anhang über die Tanzkunst (S. 456—463) verfaßt, alles Übrige dagegen von Karl Köstlin. Hierüber findet man Aufschluß im Vorwort zum fünften Bande (S. VII ff.).

Zum Schluß bezeichne ich noch die Jahre, in denen die Abteilungen des dritten und vierten Bandes der ersten Auflage erschienen sind: III. Die Kunst überhaupt und ihre Teilung in Künste 1851, Die Baukunst 1852, Die Bildnerkunst 1853, Die Malerei 1854; IV. Die Musik und die Dichtkunst 1857.

R. V.

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

B. Die Bildnerkunst.

a) Das Wesen der Bildnerkunst.

α. Überhaupt.

§ 597

Der Übertritt der Baukunst aus der abstrakten Massenbildung in die organische Form durch das Ornament, ihr sichtbares Hindrängen nach Ergänzung durch eine Kunst, welche diese Form ursprünglich und eigentlich nachbildet, ist der Ausdruck der inneren Notwendigkeit eines Fortschritts, durch welchen ihre Bestimmung, nur ein erster, objektiver, dem subjektiv beseelten Kunstwerk Unterlage und Stätte bereitender Akt der Kunst zu sein (§ 553), wirklich an ihr erfüllt wird. Diese innere Notwendigkeit, die von anderer Seite im gegenständlich nachahmenden Spieltrieb (§ 515,2) sich ankündigt, ist in dem Wesen des Schönen selbst begründet, welches in der reinen Einheit von Idee und Bild besteht und daher die wahre Erscheinung dieser Einheit, die Persönlichkeit (vgl. § 19), als Aufgabe der Kunstdarstellung setzt. Entspricht die Baukunst dem Unorganischen im Gebiete des Naturschönen, so wiederholt sich in dem so geforderten Fortschritte der Kunst der Fortgang des Naturschönen zur beseelten organischen Gestalt.

Zuerst eine Bemerkung über den Namen. Plastik bezeichnet eigentlich nur ein Bilden in weichem Stoff, wie solches, nachdem Ton in der höhern Kunst nur zum Modelle verwandt wird, zur bloßen Vorarbeit geworden ist; die wirklich ausführende Bearbeitung harter Stoffe ist zwar ausgesprochen in dem lateinischen Namen Skulptur, aber darin ist das Gießen nicht mitbefaßt. Das deutsche Wort Bilden bedeutet ursprünglich: etwas einem andern Ähnliches hinstellen, und

Digitized by Google

zwar entweder in der eigenen Person (z. B. Gott bilden = Gottes Wesen an sich darstellen) oder objektiv durch ein Nachschaffen, sei es durch innere Tätigkeit bloß der Phantasie oder an einem äußern Stoffe. Die erstere, intransitive Bedeutung ist verloren gegangen, die zweite, transitive schied im Zeitwort nach und nach die Bestimmtheit der Beziehung auf das nachzuahmende Urbild aus und wurde zunächst, ehe der moderne, ethische und intellektuelle Sinn eindrang, vorzüglich von dem Herausarbeiten eines greiflichen, gediegenen Stoffes aus dem Groben gebraucht, wodurch er organische Form annimmt, die dann allerdings Nachbild eines Urbildes ist, so daß mittelbar darin immer noch der Begriff der Herstellung eines Ähnlichen liegt. In diesem älteren, volksmäßigen Sinne würde das Wort Bilden ganz eigentlich die Kunst bezeichnen, zu der wir nunmehr übergehen; Bildkunst wäre der rechte Name. Allein im substantiven Gebrauche hat das Wort teils umgekehrt den Sinn der Erzeugung einer Ähnlichkeit zu bestimmt und zu sehr in bloß geistiger Anwendung behalten, es bezeichnet das einzelne Gleichnis in der Sprache und Poesie, teils ist seine Bedeutung ohne diese Beziehung zu allgemein, so daß man auch schlechthin ein Gemälde darunter versteht; das persönliche Substantiv Bilder ist verloren; dagegen ist durch Gewohnheit das, grammatisch eigentlich unrichtige, Wort Bildner festgestellt und darin jener ältere, gediegene Sinn des Zeitworts Bilden erhalten. Von den verschiedenen Arten der Technik: Formen weichen Stoffes, Hauen, Gießen ist dabei keine ausgeschlossen, während „Bildhauer" die erste und dritte ausschließt. So mag denn stehen: Bildnerkunst, daneben aber auch der griechische und lateinische Name nicht abgewiesen sein. — Was nun die Begründung des Übergangs von der Baukunst betrifft, so wäre eigentlich gar nicht zu fragen: wie kommt es, daß nun die Kunst fortgeht zur Nachbildung der beseelten organischen Gestalt? sondern: wie kommt es, daß sie damit nicht sogleich anfängt? und: wie kommt es, daß sie diese Nachbildung zunächst nur in der Beschränkung vornimmt, in welche wir die Bildnerkunst sofort sich werden eingrenzen sehen? Die erste dieser Fragen ergibt sich von selbst aus dem Satze, in welchem der Paragraph die Notwendigkeit des nunmehr sich öffnenden Kunstgebiets einfach aus dem Wesen des Schönen ableitet. Das Schöne ist die reine Einheit zwischen Idee und Bild, die wahre Erscheinung dieser Einheit ist die Persönlichkeit, und die Kunst als die Wirklichkeit des Schönen hat daher unmittel-

Digitized by Google

bar, so scheint es, diese absolute Aufgabe zu ergreifen. Die zweite Frage ist in der ersten bereits eingeschlossen; denn wenn es die Aufgabe der Kunst ist, das persönliche Leben darzustellen, so scheint dasselbe auch sogleich nach dem ganzen Umfang seiner Erscheinung erfaßt werden zu müssen, was doch die Bildnerkunst, wie sich zeigen wird, nicht tut. Es drängt sich aber bei dieser zweiten Frage noch ein weiterer Anstand auf. Es ließe sich nämlich, so scheint es, eher erwarten, daß die Kunst, wenn sie nun den ersten Schritt tun soll, ihren eigentlichen Stoff, die Persönlichkeit, zu ergreifen, vorerst noch in einem andern Gebiete zögernd verweile, in jenem nämlich, worin sich die Persönlichkeit „erst als eine werdende ankündigt" (§ 240). Wir haben die landschaftliche Natur als einen Widerschein persönlicher Seelenstimmung gefaßt, die Bildnerkunst überspringt sie und nur das Tierleben nimmt sie sich als Vorstufe des persönlichen Lebens zum Stoffe. Die zweite der aufgestellten Fragen samt diesem weiteren Bedenken, das sich an sie knüpft, wird ihre Beantwortung im Verlauf der Lehre von der Bildnerkunst und Malerei von selbst finden; die erste aber beantwortet sich aus dem Inhalte von § 553. Die Kunst bedarf, um in das Gebiet der wahren, vollen Einheit des Lebens einzutreten, eines Ansatzes, eines festen Punkts, von dem sie sich zur freien Schwingung abstößt; die Architektur ist ihr Schwungbrett, um zur Plastik überzuspringen, der befestigte Teil des Schwungbretts ist die Kernform der Architektur, dem elastisch schwebenden Teile desselben entspricht die Dekorations-Form, welche schon den Übergang in die Plastik ankündigt. Im Ornamente, diesem Hinüberblühen in die organische Form, verrät die Baukunst das Reich der reinen Verhältnisse und Linien als die Grundlage alles organischen Lebens und nachdem der Verrat geschehen ist, muß sie nun der Kunst, welche das beseelte organische Leben in Besitz nimmt, wirklich Platz machen. Dieses Platzmachen ist auch ein buchstäbliches: die Baukunst ist ja nur Umschließung eines anderweitig zu erfüllenden innern Raumes, ihr Werk wartet auf diese Erfüllung, sie ist der Vorläufer Johannes, der den Gottmenschen verkündigt. Es ist derselbe Übergang, wie von der unorganischen zur höheren organischen Natur (das vegetabilische Leben als Teil der landschaftlichen Schönheit fällt nach der obigen Bemerkung aus). Dem Urstoffe der Erde wohnte schon der Keim des organischen Lebens inne, die Nachbildung dieses Lebens ist die erste, ursprüngliche Bestimmung der Kunst; aber aus dem Ur-

Digitized by Google

stoffe schlugen sich zuerst die rohen, festen Massen nieder als Boden und Stätte für das Lebendige, in welchem der Einheitspunkt der Seele die unendlich verfeinerte Masse zu seinem Leibe bildet, ebenso schickt sich die Kunst den festen, massigen Bau voran, worauf und worein sie das ideale Abbild des persönlich organischen Lebens stellen wird. Die Erde wartete auf ihren König, den Menschen; der Tempel, das ideale Abbild der Erde, das Bild der Erde, wie sie wäre, wenn der Geist Gottes ihre zerstreuten Massen in ein begrenztes, geschlossenes Ideal des Raumes, in ein himmlisches Jerusalem zusammengeführt hätte, erwartet das ideale Abbild des Menschen, den Gott. Ja noch ehe er eintritt, streckt sie im Ornament und ebenso in der eigentlichen, an ihre Flächen gehefteten Plastik (das Relief bildet, wie wir sehen werden, ebenso ein Vermittlungsglied mit der Baukunst, wie mit der Malerei) ihre Organe nach ihm aus. Die Erde *gesteht* in der Erzeugung des organischen Lebens und seines Gipfels, des Menschen, was sie eigentlich ist, nämlich bloß ernährende Unterlage und Stätte für die höheren Wesen; die Baukunst beginnt dasselbe Geständnis mit dem Ornamente, verstärkt es mit dem an ihre Flächen enger angeschlossenen Bildwerk und vollendet es, indem sie der freien Statue Platz macht. Der Paragraph geht von diesem Punkt aus und dann erst zur unmittelbaren Ableitung der innern Notwendigkeit des Auftretens der Skulptur über; die Erläuterung hat diesen Gang umgekehrt. — Es durfte nicht unerwähnt bleiben, daß die Nachbildung des höheren organischen Lebens sich äußerlich durch den Spieltrieb vorbereitet, durch jene Form desselben nämlich, welche als objektiver Nachahmungstrieb Gegenstände, zunächst zur Ergötzung, in weichen oder harten Stoffen nachahmt.

§ 598

Verschwunden ist mit diesem Schritte die *Geteiltheit* einer Kunstform, welche in Inneres und Äußeres zerfällt und von einem gegebenen Zweck abhängig ist (§ 555,1); die dunkle Beziehung derselben zu einem Vorbild in der Natur ist klarer gegenständlicher *Nachbildung* gewichen und an die Stelle bloßen *symbolischen Andeutens* tritt die eigentliche Darstellung *konkreten* Inhalts in der ihm untrennbar selbsteigen angehörigen Form: die Bedeu-

Digitized by Google

tung und ihre Hülle sind in lebendige, sich selbst aussprechende Einheit zusammengefaßt.

Die Baukunst fanden wir nach zwei Seiten auf ein zunächst Außerästhetisches bezogen: nach der einen war sie von dem gegebenen Zwecke, nach der andern von dem Gesetze der Schwere abhängig. Hier handelt es sich zunächst von der ersten dieser zwei Seiten; die Teilung in ein Inneres und Äußeres fällt unmittelbar mit dieser Abhängigkeit zusammen. Daraus sogleich floß die Schwierigkeit der Lehre von dieser Kunst, der Umweg, der durch eine Reihe verwickelter Unterscheidungen zu dem Punkte führte, wo das Schöne beginnt. Mit diesen Schwierigkeiten hat es jetzt ein Ende; die Bildnerkunst steht auf sich, stellt ein Eines, Ganzes hin. Das bloß umschließende Werk der Baukunst faßte ferner die Stoffmasse nur in jene abstrakte Linien-Einheit zusammen, für welche im Reiche des Naturschönen kein eigentliches, abgeschlossenes Vorbild zu finden war; wir suchten dunkel umher nach dem Punkte, wo die Phantasie im Schachte des Naturlebens sich geheimnisvoll nach den Grundlagen aller Gestaltung umschaut, sich ahnend in den Prozeß der Kristallbildung versenkt; jetzt ist Licht geworden, das Urteil ist in diese Nacht des Zusammenwebens von Subjekt und Objekt eingetreten, der klare Gegenschlag, worin der Phantasie ein Gegenstand zum Vorbild wird und diese sich ihn nachbildend gegenüberstellt, ist da. Die Erscheinung der Persönlichkeit steht reif, abgeschlossen vor dem Künstler und erwartet nur die Läuterung von den Schlacken des Naturschönen; er darf nicht mehr zu einer Seele, die anderswoher geliehen wird, aus den Massen des Unorganischen, die ins unbestimmt Weite ausgebreitet, zerworfen und zerstreut umherliegen, die zerflossenen und abgebrochenen Linien zusammenführen, um sie zu dem Ganzen zu vereinigen, das jener geliehenen Seele den abstrakten Leib, richtiger das bloße, auf den wahren Leib jener Seele vorbereitende, hinüberdeutende Kleid geben soll. Dies ist denn zugleich das Ende der bloßen Symbolik. Das Vorbild selbst ist Einheit von Seele und Gestalt. Die Seele selbst ist konkret. Die Seele, welche der Baukunst zur Umkleidung gegeben war, zerfiel in zwei Seiten: zunächst war sie auch eine konkrete, nämlich die geistige Persönlichkeit des Gottes, auch des zum Staat organisierten, in seinen höheren Würden vertretenen Volkes, der einzelnen Familie oder Person; aber davon fiel nur das allgemeine Element, die unge-

Digitized by Google

fähre Stimmung, also die zweite, unbestimmt allgemeine Seite, der Baukunst als Aufgabe für i h r e Darstellung zu. Die Bildnerkunst aber ergreift die konkrete Seele selbst, den Kern dieser von der Baukunst auszudrückenden bloßen Stimmungs-Atmosphäre, unmittelbar als ihren Darstellungsgegenstand. Die konkrete Seele ist das als Selbstgefühl, höher als Selbstbewußtsein und selbstbewußter Wille in seinem organisch in sich zusammengeschlossenen Leib erscheinende subjektive Leben, der bestimmte Gehalt, der eben in seiner Erscheinung sich selbst deutet, sie ist „das sich selbst Bedeutende, sich selber Deutende" (Hegel Ästh. II. S. 3). Solcher Gehalt, der seine innere Einheit in seiner Erscheinung direkt ausspricht, ist das subjektive Leben zunächst schon vor aller der näheren Fassung, unter welcher ein Affekt, ein sittlicher Zweck, Charakter gedacht wird; das Subjekt, schon als Seele im unbestimmteren Sinn, ist, gegenüber dem, was die Baukunst andeutet, durchaus bestimmt, indem seine anthropologische Erscheinung der ihm rein eigene, mit ihm gewachsene, mit ihm identische reale Ausdruck aller seiner, obwohl noch nicht in unterscheidender Entwicklung auseinandergelegten Fähigkeiten und Kräfte ist. Das Ganze der Glieder, des Ausdrucks ist jene vollzogene innere Zweckmäßigkeit, welche ohne Begriff gefällt, weil diese Vollziehung der dargestellte Begriff selbst ist. Die erwachte, erschlossene Seele aber, die in Tätigkeit gesetzte, zum Charakter der im engeren Sinne bestimmten Persönlichkeit erhobene Seele trägt den nun entfalteten Inhalt in sich als lebendes Gefühl in ihrem Busen, als lebenswarme sittliche Macht, welche sich in der äußern Erscheinung leibhaft ausdrückt durch Bewegung und bleibendes Gepräge. Auch dieser Ausdruck ist direkt; es bedarf auch hier keines Umwegs einer Übersetzung in den förmlich gedachten Begriff, der Begriff ist real in seiner Erscheinung da, ist in ihr Leben geworden und erklärt sich selbst. Auch die Bildnerkunst, indem sie dies mit sich selbst eine, runde, sich selbst verkündende Ganze wiedergibt, spricht noch nicht eigentlich, aber ihre uneigentliche Sprache ist, verglichen mit der Sprache der Baukunst, bestimmte Sprache.

§ 599

1 Dieser Fortgang der Kunst gibt sich jedoch notwendig die Beschränkung eines ersten Schritts, worin sich die unmittelbare

Digitized by Google

Herkunft aus der Baukunst verrät. Er nimmt sich von der Erscheinung der Persönlichkeit nur die feste räumliche Form als Objekt des tastenden, das Greifliche umspannenden, ebendaher auf einer Grundlage eigentlicher Messung sich bewegenden und dadurch auf die Wissenschaft bezogenen Sehens (§ 404) zu seinem Gegenstand, und die Kunsttätigkeit, in welcher die so organisierte Phantasie sich niederlegt, stellt dieser Auffassung gemäß ihr inneres Bild im harten und schweren Materiale dar; die Bewegung des organischen Gebildes, welche in der Erfassung durch das tastende Sehen mitbegriffen war, fällt in dieser Nachbildung weg, es wird also ein Zeitleben im Raume gefesselt. Das Gebiet des land- 2
schaftlichen Schönen wird demgemäß notwendig übersprungen und dem Bildwerk überhaupt der Raum nicht mitgegeben: die Baukunst gab den Raum und kein Subjekt für ihn, die Bildnerkunst läßt sich den Raum für ihr Subjekt wie das aufzeigende Licht von außen durch die Natur oder die Baukunst geben.

1. Die erste der Kunstformen, welche das organische und persönliche Leben darstellen, ist bei allem absoluten Fortschritt noch architekturartig. Es kann mit diesem ersten Schritte noch nicht diejenige Art der bildenden Phantasie in Tätigkeit treten, welche auf das eigentliche, d. h. die Gesamtwirkung der Oberfläche in Licht und Farbe erfassende Sehen gestellt ist, sondern erst diejenige, welche auf jenem tastenden Sehen ruht, d. h. auf dem Auge, das durch ein verhülltes Tasten organische Formen in ihrer greiflichen Raumerfüllung umspannt. Es gibt Leute, welche bei allen Dingen auf Farbe, Bewegung, Ausdruck sehen; sie geben bei einer menschlichen Gestalt unvollkommen entwickelten, selbst unregelmäßigen, schiefen Wuchs, unedel gebildete Hand, Gesichtszüge von geringer Schönheit der Linie gegen schönen Teint, charaktervollen Blick und Zug, Grazie im Mienenspiel gern in den Kauf, ja sie bemerken wohl jene Mängel überhaupt nicht. Diese Naturen sind für die Skulptur, selbst für ihr Verständnis verloren, sofern sie sich nicht durch Übung und Bildung die Auffassung dieser Kunst bis auf einen gewissen Grad aneignen; das nordische Auge sieht vorherrschend in dieser

Digitized by Google

unplaſtiſchen Weiſe. Andere dagegen laſſen ſich auch durch die bedeutendſten Vorzüge einer Geſtalt, welche in das Gebiet der Farbe und der Mienen, der Bewegung fallen, nie beſtimmen, den geringſten Mangel der erſtgenannten Art zu überſehen; unfreie Stirne, ſchlechtgebildete Naſe, Mund, Kinn, mangelhaft entwickelter Nacken, flache Bruſt, gewölbter Rücken, zu kurze oder zu lange Taille, magere Hüfte, Arme und Beine ohne Form und Verhältnis, ſchlechter Rhythmus des Ganzen fällt ihnen im erſten Blick auf, etwas Schiefes ſehen ſie von Weitem, kein Reiz der Farbe, keine Tiefe des geiſtigen Ausdrucks, ſofern ſie ſich nicht in greiflicher Form mächtig ausprägt, täuſcht oder beruhigt ſie über jene Mängel. Dieſe ſehen mit dem Auge des Bildhauers; ſeine Phantaſie faßt alles von dieſer Seite, iſt auf dieſe Art zu ſehen, organiſiert, er „ſieht mit fühlendem Aug', fühlt mit ſehender Hand". Das Licht iſt allerdings für dieſes Auge weſentliches Medium, aber nur als das die feſte Form aufzeigende, nur als das Mittel, welches vorausgeſetzt iſt, damit der im Sehen verhüllt, vergeiſtigt enthaltene Taſtſinn (vergl. ſchon § 71 Anm.) den Gegenſtand in ſeiner Weiſe erfaſſen könne, die Reize des Lichts werden nicht als ſolche verfolgt, ſie führen unmittelbar zur Farbe hinüber, von welcher dieſe plaſtiſche Auffaſſung abſtrahiert. Wir werden die Frage über die Verbindung der Farbe mit dem Bildwerk in der näheren Erörterung der einzelnen Momente aufnehmen; ſo viel leuchtet aber ſchon hier ein, daß dieſelbe, in welchem Grade ſie der Form mitgegeben werden mag, hier nicht das Weſentliche, die Auffaſſung Beſtimmende, ſondern nur Zugabe ſein kann, daß die Auffaſſung in ihrem Urſprung und Weſen hier jedenfalls die Abſtraktion von der Farbe, auch wenn ſie ſekundär hinzutritt, in ſich ſchließt. Dieſe Abſtraktion widerſpricht nicht dem Begriffe einer primitiveren, kindlicheren, ſinnlich naiveren Anſchauungsweiſe, auf welcher die Bildnerkunſt als die frühere, *vor* der Malerei auftretende Kunſt beruht. Das Kind, der Naturmenſch, die Bildung, welche Natur bleibt, ſieht taſtend, greiflich, die Farbe iſt ihr nur Überzug der gefüllten, kernhaften Form. Es iſt doch immer ein Noch-nicht-Erfaſſen des Ganzen der Erſcheinung, wogegen das Erfaſſen des Ganzen der Erſcheinung vielmehr, wie wir ſehen werden, in der Kunſtdarſtellung nach anderer Seite eine noch viel ſchwerere Abſtraktion bedingt, nämlich die von der wirklichen Darſtellung der feſten Form im Raum. Jede Kunſt aber leiſtet in ihrem Gebiete das Vollkommene gerade durch Iſolierung einer oder mehrerer

Digitized by Google

Seiten der Erſcheinung von den übrigen (vergl. § 533, 2); ihr Mangel iſt zugleich ihr Reichtum, ihre Fülle, und gerade in der Plaſtik werden wir ſehen, welche Wunder die Kunſtweiſe leiſtet, deren kindlich klares Auge noch weſentlich auf das Seiende im engſten Sinn, das greiflich Solide, warm ſich Füllende im Raume geht. Dieſes Auge iſt nun mit dem architektoniſchen noch weſentlich verwandt. Es geht nicht mehr auf die im zerworfenen Erdreich verhüllten reinen geometriſchen Verhältniſſe, ſondern auf die organiſch geſchwungene, zur Erſcheinung des Individuums abgerundete Form, aber doch auf dieſe Form als eine in den Raum feſt und ſchwer hineingebaute; dieſe Form iſt als organiſch ſchöne über das exakt Meßbare unendlich hinaus, aber ſie enthält es doch als weſentliche Grundlage noch in ſich. Regelmäßige Verhältniſſe machen die Geſtalt des lebendigen Individuums noch nicht ſchön, ſind aber der feſte Kern, das Knochengerüſte ſeiner Schönheit; das taſtende Sehen iſt noch ein wirklich meſſendes, wiewohl es zugleich unendlich mehr iſt. Darum eben erblickt der ſo Sehende jede Schiefheit, jedes Mißverhältnis im Bau einer Geſtalt mit einer Schärfe und Raſchheit, wie ſie dem maleriſch Sehenden fremd iſt. Geht nun dieſe Phantaſie in Tätigkeit über und ſchafft ſich ihre Kunſtform, ſo tritt das Architekturartige in ihr vollends zutage. Wie ſie aufgefaßt hat, muß ſie auch nachbilden, ſie muß, um das räumlich Feſte der Form wiederzugeben, zum ſchweren, harten Materiale greifen, wie die Baukunſt; ſie muß zu dem Teile der Arbeit, welche den wahren und vollen Sitz der Schönheit nachahmt, auf einer Grundlage wirklichen Meſſens fortſchreiten. Die Bildnerkunſt teilt daher mit der Baukunſt auch dies, daß ſie auf eine beſtimmte Wiſſenſchaft, die Meßkunde, bezogen iſt, nur nicht ſo ſtreng, nicht ſo durchgängig. Ihr vollendetes Gebilde ſtellt ſie in den wirklichen Raum als raumerfüllendes hinein. Hier iſt der Ort, die Begriffe des Raums und der Zeit wieder aufzunehmen, wie ſie zu § 534 als gewöhnliche Kategorie der Einteilung der Künſte angeführt iſt. Es leuchtet nämlich auch an der gegenwärtigen Stelle ein, wie unzulänglich dieſer Unterſcheidungsbegriff iſt; die Bildnerkunſt fällt nach demſelben einfach unter die Künſte des Raums, der Zeitbegriff ſoll erſt bei der Muſik eintreten; allein er tritt ſchon hier ein, nur ſo, daß er vom Raumbegriffe beherrſcht iſt. Nur die Baukunſt iſt rein räumlich, ihr Werk lebt erſt im Zuſchauer zu einer Bewegung, alſo einem Zeitleben, der Muſik verwandt auf; die Bildnerkunſt dagegen hat ein im Raume ſich

Digitized by Google

Bewegendes, ein Zeitleben wirklich zu ihrem Vorbild, und die Anschauung, welche dem Schaffen des Bildners zugrunde liegt, faßt die feste Form wesentlich in dieser Bestimmtheit der Bewegung auf; erst in der künstlerischen Ausführung muß die wirkliche Bewegung wegfallen, weil sonst entweder die Forderung, daß das Material toter Stoff sein muß (§ 490), nicht erfüllt werden könnte, oder eine mechanische Bewegung angewandt werden müßte, welche in das gemein Technische abführt und in diesem Gebiete einen Wert haben mag, vom ästhetischen Standpunkt aber als falsche Art der Naturnachahmung halb unheimlich, halb lächerlich ist (Automaten). Es tritt zu der Abstraktion von der Farbe nun eine zweite, die von der Bewegung. Aber nicht in demselben Sinne wird von der Bewegung abstrahiert, wie von der Farbe. Diese wird in der Anschauung nicht, wenigstens nicht als wesentlich mitwiegend, aufgefaßt und sie könnte nachgeahmt werden, wird es aber nicht, wenigstens von einer reifen Kunst höchstens als bloßer Anflug; die zweite wird, in gewisser Beschränkung auf die größeren Bewegungen, wie sich zeigen wird, als ganz wesentlich miterfaßt, denn der lebendige Leib ist eben der sich bewegende, sie kann aber, außer durch völligen Abfall in mechanisches Spiel, schlechterdings nicht nachgeahmt werden. Sie fällt aber darum in der Nachahmung nicht in der Weise weg, wie die Farbe, sondern eine ganz eigentümliche Verbindung von Raum und Zeit tritt ein. Dargestellt wird ein Bewegtes; in dieser Darstellung kann es sich nicht wirklich bewegen, d. h. nicht mehrere Bewegungsmomente durchlaufen, aber ein Moment der Bewegung wird dargestellt, und zwar auch in der ruhenden Gestalt, denn sie muß erscheinen als eine solche, die sich bewegen kann, muß, will, die sich bewegt hat und wieder bewegen wird, und ob auch die Ruhe zwischen zwei Bewegungen länger andauert, als einen Moment im buchstäblichen Sinne, dies tut hier nichts zur Sache. In diesem Moment ist die sich bewegende Gestalt versteinert worden; sie ist sozusagen aus dem wirklichen Leben und aus der es spiegelnden Phantasie des Künstlers, wo sie ein Zeitleben fortdauernder Bewegung führte, in einen bewegungslosen Raum hereingesprungen und im Nu verzaubert worden, wie sie eben war. Eigentlich ein märchenartiger Vorgang, das Schicksal Dornröschens; der Königssohn ist die Phantasie des Zuschauers, in welcher auch hier das Bewegungslose auflebt, aber wir verfolgen in der erst allgemeinen Aufstellung der Hauptbegriffe diese Seite noch so wenig,

Digitized by Google

als die näheren Gesetze, welche sich aus dieser wunderbaren Kombination von Raum und Zeit, dieser bewegten Unbewegtheit oder unbewegten Bewegtheit für den Künstler ergeben.

2. Das Überspringen der Landschaft, schon zu § 597 angedeutet, ist nun genauer ins Auge zu fassen. Das landschaftlich Schöne trat in der Lehre vom Naturschönen *vor* der (tierischen und) menschlichen Schönheit auf; da in dieser die Idee in voller Gegenwart sich adäquate Erscheinung gibt, so steht sie natürlich oben auf der Leiter und jene, weil sie nur dämmernde Spuren und Vorbilder des Geistes darstellt, unten als Anfangssprosse. Man sollte nun meinen, die Kunst, wo sie den Schritt zur Nachbildung konkreten Lebens vollzieht, werde zuerst diese erste Stufe des Naturschönen als Stoff ergreifen. Dagegen ist schon zu § 404 T. I. S. 380 von dem tastenden Auge ausgesagt, daß die auf es gebaute Phantasie die (tierische und) menschliche, nicht die landschaftliche sein werde. Es leuchtet nämlich zunächst ein, daß die Bildnerkunst das Landschaftliche nicht darstellen *kann*; das unorganisch Schöne, Licht, Luft, Erde ist ein Kontinuierliches, sie aber vermag ihren Bedingungen gemäß nur die volle, individuell scharf und bestimmt abgegrenzte Gestalt nachzubilden. Das erste Organische, die Pflanze, fällt ebenfalls schon darum weg, weil ja einzelne Pflanzen nicht wohl zur künstlerischen Darstellung kommen können, sondern nur eine Vielheit von Pflanzengebilden, die mit dem plastisch nicht nachahmlichen unorganischen Teile der Landschaft als seine schmückende Überkleidung ein Ganzes ausmacht; aber auch abgesehen von dieser Verbindung stellt sich Wiese, Gebüsch, Wald als ein Fortlaufendes dar, das aus demselben Grunde, wie die übrige Landschaft, bildnerisch nicht darstellbar ist. Die größere einzelne Pflanze, der Baum, kann allerdings in einem Gemälde zwar nicht für sich allein, ohne alle Umgebung, doch als Mittelpunkt und eigentliche Aufgabe des Ganzen auftreten; in der Skulptur ist aber auch das einzelne Gebilde nicht darstellbar, denn es läuft ebenfalls in ein Kontinuierliches aus durch die, an sich zwar zählbare, dem Auge aber in das unbestimmt Viele überfließende Menge seiner Blätter und Zweige, und so liegt es also in der Bildung der Pflanze an sich, daß sie aus dem Umfang der plastischen Objekte wegfällt. Wenn demnach die Bildnerkunst das landschaftlich Schöne ihren Bedingungen gemäß notwendig meiden muß und nur mittelbar durch gewisse Aushilfen, von denen seines Orts die Rede sein wird, andeuten

Digitized by Google

kann, so scheint ein Widerspruch zu entstehen zwischen dem Stufengange des Naturschönen und dem des Systems der Künste. Dieser Widerspruch löst sich durch folgende doppelte Erwägung. Das landschaftlich Schöne an sich betrachtet, wie in der Tat das Leben der Idee in ersten, aber noch starr gebundenen Spuren darin angedeutet liegt, ist bereits von der absolut ersten, anfänglichen Kunstform benützt, denn diese, die Baukunst, haben wir ja erkannt als die Idealisierung der unorganischen Natur, zunächst und vorzüglich ihres festen Teils, der Erdbildung und des Kristalls, dann auch des Himmelsgewölbes, entfernter des Pflanzenreichs; die Flächen und Kreis-Ausschnitte des Wassers fanden wir ebenfalls in ihrem Linienreich enthalten. Dagegen wird das landschaftlich Schöne in ein höheres Licht gerückt durch die Seele des Zuschauers, die ihre Empfindungen leihend ihr unterschiebt. Dieser Akt gehört einem Geistesleben an, das auf der Stufe vermittelter, einen Bruch mit der Natur voraussetzender Bildung steht, einer Bildung, welche jenseits der naiven Einfalt des tastenden Sehens liegt, das sich an die reife Natur, an ihr zeitiges, fertiges, sozusagen ausgekochtes Werk als dasjenige hält, worin die zerstreuten Strahlen des Lebens im geschlossenen Bilde gesammelt dem Auge entgegentreten. Es kann dies hier, wiewohl wir darauf zurückkommen, durch eine Hinweisung auf die gemeine Erfahrung erläutert werden: das ungebunden spielende Schauen, durch das wir auf einem Spaziergang uns zu erfrischen suchen, ist zwar nicht das eigentlich ästhetische, doch diesem verwandt; da sind wir nun nicht jederzeit aufgelegt, uns in die einsame Landschaft zu vertiefen; wir fühlen, daß es einen besonderen Akt kostet, diese an der eigenen Brust zum gefühlt fühlenden Bilde zu erwärmen; in manchen Momenten sind wir hierzu nicht innerlich, nicht subjektiv genug gestimmt, wir sehen uns nach Tier- oder Menschengruppen um, die uns den Stoff der Anschauung schon fertig entgegenbringen, so daß wir ihn nicht erst durch erhöhtes Tun des Gemüts gar kochen müssen; sie spielen uns etwas auf, sie nehmen uns das Geschäft ab. Daher übernimmt eine andere Kunstform, die wir als subjektiv gespanntere, über eine Kluft mit der Natur selbsttätiger hinüberwirkende kennenlernen werden, das landschaftlich Schöne in diesem Sinn als Stoff ihrer Nachbildung. Unsere Darstellung in der Lehre vom Naturschönen hat die hier unterschiedenen Seiten des Ansich und Fürsich noch nicht getrennt, in der Kunst fallen sie auseinander. — Gibt nun die Plastik keine Land-

Digitized by Google

schaft, so gibt sie ihrem Werke auch keinen Hintergrund. Es bringt seinen Raum, Luft, Erde, Wasser, Busch und Wald nicht mit, sondern wird in den gegebenen Raum hineingestellt und das Licht, das schon der zugrunde liegenden Anschauungsweise nur als Mittel für das tastende Sehen diente, ist auch für das Kunstwerk nur das aufzeigende Medium, das es sich von außen geben läßt. Auch künstliche Räume als Umgebung der Gestalt kann die Skulptur nicht darstellen; denn obwohl sie als ein teilweise Geschlossenes erscheinen, geriete sie doch auch hier in eine Folge der Entfernungen und Vertiefungen hinein, die als ein Kontinuierliches ihren Bedingungen widerspräche. Nicht einmal den nächsten Boden gibt sie mit; das Postament der Statue, wovon noch besonders die Rede sein wird, ist keine eigentliche Nachahmung desselben. Wie die Landschaft, so wird der künstliche Raum dem Bildwerke von außen gegeben, und zwar vom Architekten. Dies ist nun zwar eine Umgebung, die von der Kunst geschaffen ist, aber von einer andern, so daß sie nicht als ein Teil desselben Kunstwerks, des plastischen, gelten kann. Doch findet eine Beziehung statt, von der im Verlaufe noch bestimmter die Rede sein muß, eine Beziehung ähnlich der des bewohnenden Menschen zu seiner Wohnung: da ist nun eben das plastische Gebilde jenes von der Baukunst vermißte, erwartete Subjekt und es leuchtet nun die besondere Innigkeit in dem Verhältnis beider Künste ein; diese schafft einen Raum und hat keinen idealen Bewohner dazu, jene schafft den idealen Bewohner und hat keinen Raum für ihn; so greift jede genau in die Lücke der andern.

§ 600

Von dem Gesetze der Schwere in ihrem Materiale, dessen 1
stoffartiger Kern mit der Form, welche ihm als geistiger Mantel
übergeworfen ist, doch unmittelbar in keiner Beziehung steht, ist
die Bildnerkunst in der Weise abhängig, daß in der Darstellung
des organisch frei beherrschten Schwerpunkts jene wirkliche
Schwere noch mittelbar mitwiegt. Dieser Rest von architektonisch 2
struktiver Bedingtheit äußert sich auch in einer, der Plastik noch
anhängenden Spaltung zwischen Erfindung und Ausführung.

Digitized by Google

1. Der Nachklang der Architektur in der Plastik ist noch weiter zu verfolgen; die Schwere des Materials muß zunächst besonders ins Auge gefaßt werden. In der Baukunst ist diese Eigenschaft als solche wesentlich; diese Kunst ist an sich ein Kampf mit der Schwere, sie soll innerhalb ihrer selbst überwunden werden (§ 557), d. h. man soll dem ausgeführten Werke ansehen, daß das Material schwer ist, die Schwere aber struktiv benützt, durch gegenseitige Spannung der Werkstücke zu einer sowohl zweckmäßigen als auch rhythmisch schön wirkenden Dienstleistung so gezwungen wurde, daß sie dem überlistenden Zwang freiwillig zu folgen scheint. Trotz dieser Überlistung, ja in ihr und durch sie soll aber die Schwere für das Auge und das in ihm enthaltene Wägen noch in ganzer Kraft da sein, darauf ruht ja eben der im engsten Sinn monumentale Charakter dieser Kunst. Das Auge fühlt sich von der bearbeiteten Oberfläche mitten in den Kern der Werkstücke hinein und vergegenwärtigt der Phantasie, wie sie lastend aufliegen und doch durch die Kunst ihrer Stellung schwungvoll zu steigen, zu schweben scheinen. In der Bildnerkunst verhält es sich damit zunächst völlig anders: es handelt sich nur von der Oberfläche, wie sie die Bearbeitung darstellt; was hinter ihr im Innern sich befindet, geht die ästhetische Wirkung gar nichts an. Gerade an der Bildnerkunst läßt sich am besten zeigen, was unter dem „reinen Schein", unter „der Ablösung der auf der Oberfläche hervortretenden Gesamtwirkung von den sie bedingenden Teilen der innern Zusammensetzung" (§ 54) verstanden wird, und von ihr ist entnommen, was dort aus Hogarth angeführt ist: man müsse das Kunstwerk so betrachten, als ob „Alles, was inwendig ist, so rein herausgenommen sei, daß nichts übrig bleibt, als eine dünne Schale, die man sich aus reinen Linien gebildet vorstellen muß und deren innere und äußere Fläche ganz gleich ist." Der Zusatz hebt auch den Begriff einer dünnen Schale wieder auf; die Form in der Plastik ist vielmehr eigentlich, im Verhältnis zum Material, ein reines Nichts, eine Negation, eine Null, und gerade dies ist ihre unendliche Position. Schon der naturschöne Körper wird in der plastischen Betrachtung so aufgefaßt, daß es die reine Grenze des Festen ist, um was es sich handelt. Die im Innern des Körpers gärenden, kreisenden, webenden, bauenden Kräfte wirken so, daß die Glieder und ihre Bedeckungen überall eben bis zu diesen Punkten sich ausdehnen und hier aufhören, sich nicht weiter in den Raum hinein erstrecken; aufgefaßt

Digitized by Google

werden gerade nur dieſe Punkte, Linien; das Körperliche, das ſie ausfüllt, wird nur im nicht rein äſthetiſchen, ſondern pathologiſch gemiſchten Eindruck als ſolches ſtoffartig mitgefühlt, der Künſtler, — man kann nicht ſagen, er abſtrahiere ſchlechtweg davon: er abſtrahiert nicht und abſtrahiert doch; das warme Leben iſt in der Oberfläche mitergriffen und zugleich, als Empiriſches, vergeſſen; es wird in einem Taſten wahrgenommen, das nur im Auge iſt, es iſt kein Begehren da, wirklich zu taſten; der Gliederbau wird durchgefühlt als ein feſter, ſolider und doch ſchwebt „ſchlank und leicht, wie aus dem Nichts entſprungen" vor dem entzückten Blicke die reine Geſtalt. So in der Auffaſſung; entſchieden und vollendet wird dieſer, als eine Art von Aushöhlung zu bezeichnende Akt in der läuternden, das Ideal herſtellenden Phantaſie und im Kunſtwerk. Es iſt auch hier noch ein Nicht-Abſtrahieren im Abſtrahieren; Marmor zeigt die ſamtene Haut, die weichere Muskulatur, Erz die härtere athletiſche Bildung; es wirkt ſo die innere, körnig weichere oder ſprödere Textur des Materials in der Oberfläche mit, aber doch nur als ein Anklang, ein Hauch, der nimmermehr den Zuſchauer beſtimmt, ſich wirklich in den Stoff des Materials hineinzuverſetzen. Es bleibt alſo bei dem „geiſtigen Mantel", der, dem Material übergeworfen, das einzig Beſtimmende im äſthetiſchen Eindruck iſt; es wird am Stein ſo lang weggeſchlagen, bis eben die Grenzen da ſind, welche die ſchönen Linien bilden; was zurückbleibt, geht die Schönheit nichts an; bei dem Erzguß iſt es zwar umgekehrt, die flüſſige Maſſe ergießt ſich in einen Model, aber das äſthetiſch Beſtimmende iſt, daß ſie eben bis dahin und nicht weiter fließen kann und was diesſeits der Linie, wo das Erz nicht weiter kann, als nach dem Guß verhärteter Metallſtoff bleibt, geht die künſtleriſche Wirkung nichts an, außer ſofern ſeine Textur eine ſo oder ſo beſtimmte Art der Oberfläche bedingt. Hat nun alſo der Bildhauer mit der Materialität des Materials in dieſem Sinne nichts zu tun, ſo geht ihn auch die Schwere des Materials nichts an und er iſt darin vom Baukünſtler durch eine weite Kluft getrennt. So ſcheint es zunächſt; allein die Sache wendet ſich bei näherer Betrachtung anders. Jene reinen Linien ſind und bleiben die Grenzen einer Geſtalt, welche — es iſt zuerſt vom nachgebildeten, lebenden, naturſchönen Körper die Rede — ſchwer iſt. Er ſoll zur Darſtellung kommen als ein beweglicher oder bewegter, und zwar im Sinne organiſch freier Bewegung. Dieſe verhält ſich zur Schwere ſo, daß ſie den

Digitized by Google

Schwerpunkt frei verändert, sie hebt in der Bewegung ihre Schwere zugleich auf, und bleibt ihr zugleich verfallen. Dieses sein Verhältnis zur Schwere sieht man dem Körper in den Linien seiner Formen trotz der Abstraktion von den stoffartigen Bedingungen der Schwere wesentlich an. Fassen wir nun wieder das plastische Kunstwerk ins Auge, so hat es der Bildner zwar nicht mit der Schwere des Steins, Erzes als solcher zu tun, aber er ist davon abhängig; er muß zusehen, daß sein Bildwerk nicht durch Übergewicht falle, breche. Es soll sicher in seinem Schwerpunkte ruhen. Das geht zunächst das Werk als Kunstwerk, den schön dargestellten Gegenstand, nichts an; was diesen betrifft, so sehen wir ja an ihm in der genannten Weise organisch beherrschte Schwere, welche mit jener gemein wirklichen Schwere des Materials nichts zu schaffen hat. Allein diese zwei zunächst gegeneinander völlig gleichgültigen Schweren werden nun doch in eine Beziehung zueinander treten; unvermeidlich muß sich eine Übertragung der einen auf die andern einstellen. Droht der Marmor, das Erz zu fallen oder zu brechen, so haben wir den Eindruck, als sei die dargestellte Gestalt im Begriff, das Gleichgewicht zu verlieren, zu fallen, einzuknicken; die Schwere, die ihr eigen ist und die sie nur offenbart, indem sie sie frei beherrscht, droht sich dieser Beherrschung zu entziehen und plump gegen die Gestalt zu wirken. Gerade also wie im lebendigen Leib Fleisch und Blut, wie an der Oberfläche des Kunstwerks die Textur der Masse durchgefühlt wird, so in der Stellung des Ganzen die Schwere derselben. Sie wiegt, vergessen und doch über ihre Vergessung hinüber wirkend, im Gesamteindruck mit. Es wird sich zeigen, welche wichtige Bestimmung über das Wesen dieser Kunst und welches Stilgesetz daraus hervorgeht; hier leuchtet ein, daß auch in diesem Punkt eine Reminiszenz der Baukunst, ein Architektur-artiges in der Bildnerkunst noch sich geltend macht. Die Kunst ist nicht mehr wie dort auf die Schwere als auf den spezifischen Mittelpunkt ihres Wesens gerichtet, aber sie hat es mit ihr zu tun in dem Sinne, daß die nötige Berücksichtigung der eigentlichen, rohen Schwere des Materials ihr umschlägt in ein ästhetisches Gesetz der Behandlung des dargestellten Gegenstandes, in welcher man jene so mitfühlt, daß sie sich in die organisch zu beherrschende Schwere des schönen Leibes auflöst.

2. An dieser Stelle sind die Verwandtschaftslinien zwischen der Bau- und Bildnerkunst dahin zusammenzufassen, daß in dieser auch

Digitized by Google

noch ein Reſt jener Diremtion zwiſchen dem erfindenden Künſtler und dem ausführenden Techniker ſich erhält, welche dort in ihrer ganzen Beſtimmtheit ſich geltend macht und ihren Grund in dem roheren Kampfe hat, welchen die Schwere und Härte des Materials fordert; in der Plaſtik iſt etwas von dieſem Kampfe noch übrig, was den Künſtler beſtimmt, von einem Teile der Ausführung ſeine Hand zurückzuziehen. Nur von einem Teile: er leitet die Ausführung nicht bloß, aber ſie hat eine rohere, eine handwerksmäßige Hälfte, das erſte Zuhauen des Steins aus dem Groben; dieſen Teil überläßt der Künſtler dem bloßen Techniker, obwohl er ihn ſelbſt gelernt haben, verſtehen muß. Dagegen macht ſich die konkrete Einheit der Idee und der Form, zu welcher ſich die Kunſt als Plaſtik erhoben hat, ſchon in dem völlig veränderten Umfang der Vorarbeit geltend: der Künſtler entwirft nicht bloß einen Riß, ſondern er führt ihn auch im Modell aus; es fällt alſo auf die Seite der Erfindung ſelbſt eine, obwohl nur vorläufige, Ausführung, und zwar deswegen, weil es ſich in dieſer Kunſt von einer durch und durch beſeelten Form handelt, welche erfordert, daß ſie als Ganzes von der Künſtlernatur hergeſtellt werde, deren erfindender Geiſt in den fühlenden Finger, unter der Ausführung immer noch abwägend, ändernd, beſſernd in Einem ununterbrochenen Fluſſe übergehen muß. Aber auch die Ausführung kann nicht als Ganzes dem bloßen Techniker überlaſſen werden; wo das Feinere, der Sitz der Schönheit in der äußerſten Linie, der Hauch des Lebens, der Beſeelung beginnt, hat der Künſtler ſelbſt die Hand anzulegen. Wenn alſo in der Baukunſt zwei Momente, Erfindung und Ausführung, nur durch das Band der Leitung der letzteren von Seiten des Künſtlers verbunden, einander gegenübertreten, ſind es hier drei Momente: das erſte die Erfindung ſamt der vorläufigen Ausführung, das dritte der echt künſtleriſche Teil der Ausführung; beide Momente Sache des Künſtlers, das zweite der gröbere anfängliche Teil der Ausführung, geleitet vom Künſtler und vorgenommen nach dem Muſter ſeines Modells mit Hilfe des dem architektoniſchen Meſſen noch ſehr verwandten Mittels des Punktierens. Alſo hier zwei Extreme, worin der Künſtler tätig iſt, und dieſe nehmen das Moment der bloß äußeren Technik, inniger am Bande der Kunſt gehalten, in die Mitte. Bei dem Guſſe verändert ſich die Sache einigermaßen: der Künſtler muß das Modell ſorgfältiger ausführen, weil er es an den Gießer abgibt, der es nicht, wie dort der Steinmetz, nur teil-

Digitized by Google

weise, sondern so vollständig ausführt, daß dem Künstler nur wenig am Einzelnen zu tun übrig bleibt. Das dritte Moment ist daher unbedeutender, das erste umfaßt eine ausführlichere Tätigkeit des Künstlers, das zweite dagegen ist weniger handwerksmäßig, denn der den Guß zurichtende und leitende Techniker muß, wo nicht der erfindende Künstler selbst, doch ungleich mehr Künstler sein, als der aus dem Groben arbeitende Gehilfe des Bildhauers. Dagegen zerfällt die Tätigkeit auf dieser Seite noch einmal in zwei Seiten: der Gießermeister ist mehr nur leitend und braucht selbst wieder bloße Techniker zu Gehilfen.

§ 601

Die Darstellung im festen, dichten Materiale bringt den Vorteil mit sich, daß das Kunstwerk, auch darin dem Bauwerk ähnlich, außer der Hauptseite noch verschiedene Seiten dem umwandelnden Zuschauer darbietet und so eine Vielheit von Kunstwerken in sich schließt; aber sie gebietet auch Sparsamkeit in der Anzahl der zu einem Ganzen verbundenen Gestalten, weil dieselben einander decken.

Um Alles zusammenzustellen, worauf zunächst die allgemeine Wesensbestimmung der Bildnerkunst zu begründen ist, muß die Natur der festen Form als dichte und hiemit die Verwandtschaft mit der Architektur noch von einer neuen Seite aufgefaßt werden. Das Feste, Dichte im Raum stellt sich als ein undurchsichtig Vielseitiges dar. Auch darin gleicht das Bildwerk dem Bauwerk. Im Produkte der Kunst wird aber immer eine Seite die herrschende sein: es ist im Bauwerke die Fassade, im Bildwerke der Sehpunkt, auf den es berechnet ist. Umwandelt man aber dieses wie ein Bauwerk, so zeigt es einen noch ungleich mannigfaltigeren Reichtum verschiedener Seiten als jenes, weil die konkrete organische Gestalt bei jedem Stücke wesentlich anders und in neuer Weise bedeutend erscheint. Verschiedene Zweige und Aufstellungsarten bringen freilich Beschränkungen mit sich, wir haben aber hier vorerst das Wesentliche aufzufassen. Das plastische Werk wird so zum Inbegriff einer Vielheit von Kunstwerken, aber dafür hat es ein großes Opfer zu bringen: jeder Teil, der für den Zuschauer hinter einen

Digitized by Google

anderen Teil zu stehen kommt, wird von diesem gedeckt; dies ist nicht ganz zu vermeiden, die Plastik braucht es nicht einmal ganz vermeiden zu wollen, aber der Spielraum des Zulässigen ist eng und seine Enge fordert natürlich sparsame Gruppierung. Wir stellen hier dieses Gesetz erst einfach auf, alles Weitere bleibt den Stellen vorbehalten, wo wir die tieferen Ergebnisse ziehen und wo diese spezieller zu erörtern sind.

§ 602

Das innerste Wesen der Bildnerkunst bestimmt sich gemäß diesen Grundzügen, zuerst von der Seite des Künstlers betrachtet, dahin: in die bildende Phantasie ist nun eine subjektive Erwärmung durch die empfindende eingetreten, aber der Strom der Empfindung hält sich beruhigt an das Feste der Gestalt und im Kunstwerke schlägt er sich in der klaren, kalten, gemessenen, gegenständlichen Ruhe der im harten Material nachgebildeten Form nieder, durch welche sich die Gestalt, von allen Beziehungen zu Umgebenden getrennt, scharf und streng in sich abschließt: ein reines Gleichgewicht des Subjektiven und Objektiven, eine reine Mitte zwischen der im strengsten Sinn bildenden und empfindenden Phantasie.

Wir werden, dies ist hier vorauszuschicken, als dritte und letzte in der Gruppe der bildenden Künste eine Kunst finden, in welcher die bildende Phantasie eben auf dem Punkte steht, sich in die empfindende aufzulösen. Die Bildnerkunst steht genau in der Mitte zwischen dieser und der Baukunst. Es ist nämlich als ein tieferes, innigeres Einströmen der Empfindung zu begreifen, wenn nun der gefühlte Hauch und Duft des Seelenlebens in seinem Körper als Gegenstand der Kunst ergriffen und der starre Stein zum idealen Abbilde dieses schwungvoll belebten Ganzen beseelt, verklärt, durchwärmt wird. Man kann dies auch, wie es zu § 539 mit der nötigen Verwahrung geschehen ist, als ein erstes Auftauchen der malerischen Phantasie in der bildenden bestimmen; das plastische Sehen ist ein Sehen seelenvoller Gestalt, bewegtes, fühlendes Sehen, wie solches in der Malerei von jener Feßlung der bilden-

Digitized by Google

den Kunſt bereits zu einem ſchwebenden Scheine ſich zu befreien beginnt; aber als taſtendes hält es ſich noch feſt in der räumlichen Feßlung. Dieſe empfindungsreiche Erwärmung iſt zugleich weſentlich Eintreten des ſubjektiven Moments (vgl. zu § 538); das ſubjektive Leben wird Stoff und in erhöhter, im dargeſtellten Stoff ſich ſelbſt empfindender Weiſe Organ der Darſtellung; verſchwunden iſt die geometriſche Kälte und Nüchternheit des Zweckmäßigen im Architekten und der fühlende Nerv umſpannt den von Leben und Seele durchzitterten Gliederbau. Aber mitten im Fluſſe kühlt ſich der glühende Strom der Empfindung ab und legt ſich beruhigt um die Bildungen dieſes Baues, in welchen ſeine innere Seele feſt und greiflich ſich niederſchlägt; dann, wenn der Künſtler zum Schaffen übergeht, kriſtalliſiert ſich der warme Fluß vollends im feſten, harten Gebilde, das er dauernd, unbewegt hinſtellt; jene Kugel, mit deren Flug wir (Anm. zu § 550) den Übergang des Ideals aus der Seele des Künſtlers in die des Zuſchauers verglichen haben, ſchlägt in der Mitte des Laufs nicht nur auf, ſondern bleibt ſcheinbar ruhig liegen, bis ſie bei der erſten Berührung (vom Blicke des Zuſchauers) ihre nur verborgene Schwungkraft wieder geltend macht und aufſpringt. Dies Erkalten, dies Stehenbleiben iſt Verfeſtigung im Objektiven, ſtreng objektive Beſtimmtheit. Im Bildner iſt Wärme und nüchterne, meſſende Kälte, gewichtige Ruhe zu gleichen Teilen gemiſcht, daher auch der ſcheinbare Widerſpruch der Erfahrung, daß in der neueren Zeit der ſtrenge und ernſte Skandinavier, der nüchterne Norddeutſche in einer Kunſt ſich vorzüglich hervortut, worin im Altertum der jugendlich friſche und affektvolle Grieche der Meiſter war und deren Werk das Weib lebhafter zu fühlen pflegt, als das des Malers. Der Eindruck dieſes Werks entſpricht denn genau jenem Gleichgewicht von Wärme und Kälte, Bewegung und Ruhe im Künſtler. Es ſtellt ein von innen heraus bewegtes ſubjektives Leben dar, aber dieſem Leben ſind in dem Momente, wo es aus ſich herausgehen, in anderes übergehen wollte, die Fäden, die lebenswarmen Beziehungen, welche die wirklich lebendige Geſtalt mit der umgebenden und zuſchauenden Welt verbinden, durch eine plötzliche Verſteinerung durchſchnitten, es iſt plötzlich einſam geworden und genötigt, für ſich ein Ganzes zu ſein; es ruht nun einfach in ſich, iſt in eine Tatſache verwandelt, die, fertig und vollendet, nach keinem Freund und Feind fragt, die man nehmen muß, wie ſie iſt, kein Werden mehr, ſondern ein Ge-

Digitized by Google

wordenes, ein Sein. Dies ist die Ruhe und Abgeschlossenheit der Statue in sich. Bewegtheit des dargestellten Moments und sichtbare Bestimmung, die Phantasie des Zuschauers in lebhafte Tätigkeit zu setzen, ist damit vollkommen vereinbar, und die geistvolle Beweisführung A. Feuerbachs (D. vatik. Apollo) für die Bewegtheit und den lebendig ergreifenden Eindruck als das Hauptziel, worauf der antike Bildhauer arbeitete, hebt, wie wir sehen werden, jene Merkmale nicht auf. Suchen darf allerdings das Werk den Zuschauer nicht, kein Kunstwerk soll es, das Werk dieser Kunst am wenigsten; es will gesucht sein, ohne daß es selbst sucht, es trennt sich bei dem ersten Anblick durch eine feste Scheidewand von ihm, es sagt: was geht es mich an, wenn du mich liebst, aber es weiß doch, daß es geliebt werden muß. Die Liebe ist eine ernste, die Statue will wie eine charaktervolle und tiefe weibliche Natur erst verstanden sein, ehe sie geliebt wird; verstehen muß man, was Gliederverhältnis, Rhythmus der Bildung und Bewegung, gewichtiger, durch seinen Leib ergossener Ausdruck ist, ehe die warme Empfindung, die Kunstfreude sich einstellt. Feuerbach sagt (a. a. O. S. 9): „das plastische Kunstwerk ist weniger Seele als Gestalt; es will mehr begriffen und verstanden als genossen, mehr beschaut als empfunden werden"; richtiger glauben wir beides in diesem Verhältnis der Aufeinanderfolge aufzufassen, die dann, da der Genuß immer auf das strenge Verständnis gegründet bleibt, in ein Gleichgewicht beider Momente sich aufhebt. So sehen wir denn im subjektiven Eindruck wie im Werke selbst und im Künstler das Subjektive in das Objektive versenkt und beide zu gleichen Teilen gemischt, und wir haben hiermit die reine Mitte des Subjektiven und Objektiven in dieser mittleren Kunst unter den bildenden Künsten. Hegel (Ästh. II, S. 359) bezieht diese Bestimmung unmittelbar auf das Substantielle des Geistes, wie ihn die Bildnerkunst zur Darstellung bringt; wir fassen die Sache noch nicht in dieser näheren psychologischen Bestimmtheit, sondern begründen diese Sätze nur erst ganz allgemein auf die Darstellungsweise, wie sie mit dem Material gegeben ist, um dieselben erst weiterhin in die Tiefe ihrer Bedeutung zu verfolgen.

§ 603

Aus der Festigkeit, der Härte und der durch sie bedingten Schärfe der Umrisse, der Farblosigkeit und Abwesenheit weiterer

Digitized by Google

Umgebung, der Gemessenheit, der Unbewegtheit, der notwendigen Sparsamkeit in der Zahl der in einer Darstellung zu verbindenden Gestalten, wodurch diese Kunst zu der Aufstellung bloß Einer Figur als einer ihr besonders entsprechenden Aufgabe hingedrängt wird, ergibt sich, daß die Bildnerkunst sehr beschränkte Mittel hat, Häßliches aufzunehmen und in Furchtbares oder Komisches aufzulösen, daß vielmehr für sie das Gesetz der direkten Idealisierung entsteht, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß.

Es fällt bei keiner Kunst so sehr in die Augen als bei der Plastik, wie jede Beschränkung, welche durch die Darstellungsbedingungen gegeben ist, in eine positive Quelle ästhetischer Vorteile umschlägt, richtiger: wie jede Beschränkung nur die andere Seite einer ursprünglich so gewollten bestimmten Art von Schönheit ist. „Eng zieht sich die Grenze der Skulptur, aber die Schranke führt sie nach oben" (Tölken Über d. Basrelief S. 156). So folgern wir hier ein großes positives Grundgesetz zunächst negativ aus den bisher aufgeführten Grenzen unserer Kunst. Das Häßliche ist ästhetisch gültig, sofern es sich in ein Furchtbares oder in ein Komisches auflöst (vgl. §§ 98, 100, 106, 108, 113, besonders aber 148 ff.). Es erhellt nun, wie beschränkt die Mittel der Bildnerkunst sind, Häßliches in dieser Weise aufzulösen, wie beschränkt sie also in der Aufnahme des Häßlichen überhaupt ist. Die Abweichung von der reinen Linie edler organischer Form, sei sie nun ein ursprünglicher Fehler, Absonderlichkeit, grellere Eigenheit angeborner Körperbildung oder Folge früherer Leiden, oder unmittelbare Wirkung innerer oder äußerer heftiger Bewegung, oder Ausdruck einer zur andern Natur gewordenen Charakter-Verdrehung, muß, in dem harten Materiale verfestet, zur unerträglichen Härte werden; so manche vermittelnde, mildernde kleine Zwischenform fällt in der Behandlung weg, weil sie der Bestimmtheit und Mächtigkeit des wuchtig festen Materials widerspricht; die Umrisse schneiden sich scharf vom jeweiligen Hintergrund ab, sie sind durch keine vom Künstler mitgegebene atmosphärische Einhüllung und Lokal-Umfassung gelockert. Dies hat wesentlich seinen Grund im Mangel der Farbe; die Farbe löst aber Mißklänge der Linie nicht nur überhaupt, sondern speziell auch dadurch auf, daß sie das Auge auf die geistigen Tiefen des Ausdrucks hinlenkt; die letztere Form

Digitized by Google

der Auflösung nimmt den Umweg durch das Furchtbare, auch nur im weiteren Sinn Erhabene, oder das Komische, und dieses weite Gebiet der ästhetischen Versöhnung mit dem Häßlichen ist denn der Bildnerkunst ebenfalls verschlossen. Positiv verlangt die baukunstartige Grundlage fester Maße ebenfalls eine strenge Grenzlinie in der Abweichung vom rein allgemeinen Typus regelmäßig schön entwickelter Menschengestalt. Die Unbewegtheit ist zwar eine Feßlung bewegter Gestalt, aber es gibt eine Heftigkeit der Bewegung, welche häßlich ist, und durch Feßlung im festen Material ist ja eben eine Reihe weiterer Bewegungsmomente, wodurch die häßliche sich sukzessiv auflösen würde, ausgeschlossen. Wo viele Figuren in eine Handlung vereinigt sind, geht das Auge von der unschöneren, selbst häßlichen weiter zu andern und findet Ersatz; vereinigt sich dies mit der Farbe, so fällt das Gewicht auf den Ausdruck der Handlung und die Gestalten können, obwohl mehr bedeutend, als im Einzelnen schön, doch zu einem schönen Ganzen zusammenwirken. Die Bildnerkunst ist aber, wie wir gesehen haben, auf Sparsamkeit in der Zahl der in einem Werke verbundenen Figuren angewiesen und gerade an dieser Stelle ist eine natürliche Folge dieses Gesetzes noch zu ziehen: das gegenseitige Sichdecken der Teile fällt beinahe völlig weg bei Einer Figur; dies ist zunächst ein äußerer Grund, warum die Aufstellung nur Einer Gestalt, die Statue, der Bildnerkunst ganz besonders zusagend sein muß. Erst hier heben wir dies Ergebnis aus § 601 hervor, weil es zusammentretend mit den übrigen jetzt gezogenen Folgerungen und zugleich mit ihnen von dem bloß äußerlich motivierten Ausgangspunkte zu einer tieferen, positiven, in das innerste Wesen unserer Kunst eindringenden Bestimmung hinführt. Es folgt nämlich aus sämtlichen nun entwickelten Bedingungen, daß bei so beschränkten Mitteln der Fortleitung des Auges von einer Gestalt zur andern, bei dem Mangel jedes Fortgangs von der Form zu einem über sie hinausliegenden, durch die Farbe zu gebenden Ausdruck, von der dargestellten Bewegung zu weiteren *die einzelne Gestalt schön sein muß*: das Auge muß die Schönheit *jetzt, hier, auf diesem Punkte* finden. Sind auch mehrere Gestalten in einem Werke vereinigt, was ja durch jenes Gesetz der Sparsamkeit nicht ausgeschlossen ist, so wird doch keine derselben einem aus einer solchen Summe von Ursachen fließenden obersten Gebote sich entziehen dürfen. Das Häßliche, *soweit* es in engen Grenzen zu-

Digitized by Google

läſſig iſt, wird in einem gewiſſen Sinne ſelbſt ſchön ſein müſſen: ſelbſt, d. h. auch ohne Auflöſung in ein geiſtig Bedeutungsvolles, Furchtbares oder Komiſches geiſtig verwickelter Art. Auch dieſer Punkt wird ſich übrigens im Folgenden durch weitere Momente näher beſtimmen und begründen. Es tritt nun aber mit dieſem Geſetze, daß die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ein Stilprinzip auf, deſſen Kampf mit einem entgegengeſetzten uns von hier an durch alle Kunſt und als innerſte Seele der Bewegung durch die Geſchichte der Künſte begleiten wird: das Prinzip der direkten Idealiſierung. Was es bedeutet, iſt zunächſt im Bisherigen einfach ausgeſprochen: das Kunſtwerk gibt dem Auge oder Sinn überhaupt nicht auf, von Solchem, was unmittelbar nicht ſchön oder häßlich iſt, fortzugehen zu einem weiteren und ſchließlich zu einer Geſamtwirkung, worin es ſich zur Schönheit aufhebt; es iſt alſo der Prozeß der Anſchauung nach dieſer Seite nicht ein vermittelter, ſondern ein einfacher. Das Schöne überhaupt iſt weſentlich die den trübenden Zufall ausſcheidende Zuſammenziehung des unendlichen Fluſſes der Dinge auf Einen Punkt: das Reine und Vollkommene ſoll nicht durch Wechſelergänzung der Erſcheinungen im Fortgange ſich ergeben, ſondern in dieſer Erſcheinung, nicht anderswo und ein andermal, ſondern hier gegeben ſein (vgl. §§ 52, 53). Dadurch iſt an ſich nicht ausgeſchloſſen, daß ein Kunſtwerk innerhalb ſeiner jenen Fortgang dem Schauenden zumute, wenn es nur als ganzes Einzelnes ſchön iſt; aber in der Bildnerkunſt iſt dies in engere Grenzen eingeſchränkt, hier gilt jene Grundbeſtimmung des Schönen nicht nur vom einzelnen Kunſtwerk als einem Ganzen, ſondern auch vom einzelnen Ganzen, das nur ein Teil des größeren Ganzen, nämlich des einzelnen Kunſtwerks iſt. „Die Plaſtik iſt genötigt, die Schönheit des Weltalls faſt auf einem Punkte zu zeigen“ (Schelling, Über d. Verh. d. bild. Künſte zu d. Natur). Schlechtweg allerdings kann das dieſem Prinzip der direkten Idealiſierung entgegenſtehende von der Plaſtik nicht ausgeſchloſſen ſein, ſonſt hätte ſie keine Bewegung und Geſchichte. Die Unterſuchung dieſes wichtigen Punktes iſt unſerer weitern Entwicklung vorbehalten.

§ 604

Das Weſen der Bildnerkunſt als reine Einheit des Subjektiven und Objektiven enthält aber auch die qualitative Grund-

Digitized by Google

bestimmung für die besondere Weise, in welcher auf dem plastischen Standpunkte das Schöne aufgefaßt und dargestellt wird: die schöne Gestalt erscheint als der Bau der Seele, als ein Gewächse, das die bewohnende Seele getrieben, die Seele als unmittelbar Eines mit diesem ihrem Gliederbau und Wuchs; sie ist einfach die Idealität ihres Leibs, wie dieser ihre Realität. Schon hieraus ergibt sich, daß die Bildnerkunst eine Darstellung vollkommener Naturen ist.

Wir wissen jetzt, daß die einzelne Gestalt schön sein muß, jede Kunst hat aber ihre qualitativ eigene Auffassung und Darstellung des Schönen und welcher Art dieselbe in der Plastik sei, ergibt sich, wenn wir den Begriff des reinen Gleichgewichts des Subjektiven und Objektiven heraufnehmen und in seine bestimmte, besondere Wirkung verfolgen, wie dies in der Allgemeinheit, in der sich § 602 hielt, noch nicht geschehen ist. Versenkt sich nun in dieser Kunst das Subjektive ganz in das Objektive, so daß es nichts zurückbehält, sondern eben in diesem ganz gegenwärtig ist, so heißt dies in der nun eintretenden bestimmten Anwendung: Leib und Seele fallen bruchlos in Eines zusammen, „sind wie mit Einem Hauche geschaffen; die Kraft, wodurch ein Wesen nach außen besteht, ist mit der, wodurch es nach innen wirkt und als Seele lebt, vollkommen gleich abgewogen" (Schelling a. a. O.). Die Bildnerkunst stellt den wahren philosophischen Begriff des Verhältnisses zwischen Seele und Leib in seiner ersten einfachen Grundbestimmung verwirklicht dar, wonach die Seele schlechthin die Idealität des Leibs, dieser die Realität der Seele ist. Dieser Begriff vertieft sich in weiterer Entwicklung: die Seele, zum selbstbewußten Geist und Willen erschlossen und gesammelt, hebt sich unendlich über ihre endliche Erscheinung; aber in dem so zur Reife gediehenen Begriffe darf die Grundbestimmung der Einheit nicht verloren gehen, sondern muß festgehalten werden, daß die endliche Erscheinung schlechthin untrennbares Gefäß auch des unendlich über sie gehobenen Geistes bleibt, daß sie den obwohl unendlich über sie hinausgewachsenen Inhalt doch als den ihrigen auch adäquat an sich darstellen muß. Es wird eine Kunst auftreten, welche diesen Bruch und seine Versöhnung in ihr Bereich zieht; die

Digitized by Google

Bildnerkunst aber liegt h i n t e r dieser Spaltung auf dem Boden des einfachen Begriffs. Nicht als ob sie nur Kinderseelen darstellte: Geist, Charakter, das Ethische überhaupt kann ihr ja, wie wir dies in anderem Zusammenhang schon zu § 598 berührt haben, nicht fehlen, sonst wäre sie nicht Kunst, ja wir werden mit Nächstem sehen, wie gerade dieser Gehalt recht ihr eigen ist; es muß vielmehr Charaktergehalt und alles, was gut und würdig und groß ist, darstellbar sein schon auf dem Boden des einfachen Verhältnisses; welche Bildungsform des psychischen Lebens dies voraussetzt, wird im folgenden Paragraphen ausdrücklich zur Sprache kommen, hier halten wir zunächst einfach den Grundbegriff der Einheit von Seele und Leib fest und bleiben daher bei dem schlichten Ausdruck „Seele" für das geistige Prinzip. Nicht umsonst haben wir für dessen leibliche Erscheinung das Wort „Bau" gewählt; er bezeichnet das Architekturartige in der Bildnerkunst, wie es nun tiefere Bedeutung gewinnt: die Seele erscheint in ihrem Leib als ein Bauendes; mit demselben innern Weben, worin sie ihre geistigen Kräfte entwickelt, baut sie in Einem Schlage auch ihre Glieder; ihr Leib wächst mit ihr, es ist Ein ungetrennt Gewordenes, Gewachsenes; dies ist der tiefe, feine Sinn des Ausdrucks: Gewächse, den Winckelmann so sehr liebt. Es ist ein Einwirken von innen heraus: „hier lag das Kind, mit warmem Leben den zarten Busen angefüllt, und hier mit heilig reinem Weben entwirkte sich das Götterbild." Hier gibt es keine Anmut ohne die Wellenlinie schwungvoller Formen, keine Würde mit flacher Brust und schlechten Schenkeln, keinen starken Willen mit dürftigen Muskeln, und wenn die Gymnastik vollendet, was die bauende Seele gewoben, so ist sie als Sitte der Ausfluß eben dieser ursprünglich naturvollen, so gleichmäßig nach innen und außen bauenden Seele. In diesem Verhältnisse reinen Entsprechens muß der Leib ein rein tüchtiger, ein mangelloses Organ für alle Zwecke, Bewegungen und Regungen der Seele, die Seele eine durchaus gesunde sein; beides fordert einander. Damit ist die Schlußbestimmung des Paragraphen gegeben. „Die Plastik kann ihren wahren Gipfel nur in solchen Naturen erreichen, deren Begriff es mit sich bringt, alles, was sie in der Idee oder der Seele nach sind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu sein" (Schelling a. a. O.).

Digitized by Google

§ 605

Das Seelenleben, wie es der Begriff Vollkommenheit in 1
dieſem Zuſammenhang vorausſetzt, iſt weſentlich das naive, das ſich aus ſeinem Sinnenleben nicht in die Tiefen der Innerlichkeit zurückzieht. Dieſe Naturform des Geiſtes ſchließt aber Fülle des ethiſchen Gehaltes ſo wenig aus, daß vielmehr jetzt alle techniſchen Grenzen der Bildnerkunſt als poſitive Kräfte erſcheinen, in denen ebenſo viele Tugenden des Charakters ſich ausprägen. Die ſolide Feſtigkeit, Schwere, Gemeſſenheit, farbloſe Formbeſtimmtheit, Unbewegtheit wird nun zunächſt zum Ausdruck der Gediegenheit, Gewichtigkeit eines Charakters, der im allgemeinen des ſittlichen Lebens, weil er es als ſein eigenes in ſich trägt, als im Schwerpunkte ſeiner ſubſtantiellen Selbſtändigkeit ruht und daher der Verewigung durch eine Kunſt wert iſt, die mit der Architektur den Grundzug des Monumentalen gemein 2
hat. Aus allen dieſen Beſtimmungen (§ 602—605) ergibt ſich nun, daß in dieſer Kunſt der Standpunkt des einfach Schönen der herrſchende iſt, von welchem aus auch das Erhabene und Komiſche, wiefern es zuläſſig iſt, behandelt wird.

1. Wir haben die unmittelbare Einheit der Seele und des Leibes als äſthetiſches Prinzip der Plaſtik erkannt. Innerhalb dieſer Einheit haben wir nun das Seelenleben von ſeiner leiblichen Erſcheinung wieder zu unterſcheiden und den Begriff der Vollkommenheit in dieſer näheren Anwendung auf die eine der zwei ungetrennten Seiten zu beleuchten. Die Vollkommenheit der plaſtiſchen Natur iſt die der ungebrochenen Einfalt des Seelenlebens: dies iſt der pſychiſche Grundzug der Bildnerkunſt. Die Seele ſelbſt in ihrem innerlichen Leben hat ihre Sinnlichkeit, die der Reflex des leiblichen Lebens, das nach innen geſchlagene leibliche Leben iſt, und ſie kann ſich dieſer innern Sinnlichkeit mit ausdrücklichem Bewußtſein entgegenſtellen oder in Harmonie mit ihr bleiben. Nun haben wir als Grundbeſtimmung aufgeſtellt, daß die Seele bruchlos in ihrem Leibe erſcheine; ſoll ſie dies können, ſo darf ſie natürlich den Bruch auch nicht in ihrem Innern tragen, muß

Digitized by Google

also als Seele selbst, auch als zum Geist entwickelte Seele ganz Natur sein. Hegel hat dieses psychische Gesetz der Plastik in verschiedenen treffenden Wendungen ausgesprochen: „die geistige Individualität, aber als leibliche unerinnerte Gegenwart (Ästh. II, 234), — noch kein Zurückgehen des Geistes in seine innerliche Subjektivität als solche (353), — die zwar bestimmte, aber noch nicht zur Innigkeit des subjektiven Gemüts vertiefte geistige Individualität (358. 359), der Geist, der in seine äußerliche Form zwar ergossen ist, ohne jedoch aus diesem Außereinander in seiner Zurücknahme in sich als Inneres zur Erscheinung zu kommen" (359), u. and. ähnl. Es ist also wesentlich eine Persönlichkeit gefordert, die im Elemente der Naivetät webt und lebt; aber schon zu § 604 mußten wir vorbeugen, daß diese innere Naturbestimmtheit der Seele nicht zu enge verstanden werde. Innerhalb derselben muß eine Scheidung eintreten, ohne die ursprüngliche Einheit zu sprengen. Ein Gebiet harmlos heiterer Naturen ist dadurch allerdings für die Bildnerkunst in besonderer Weite des Umfangs ausgesteckt, aber sie kann nicht darauf beschränkt sein; vielmehr muß gerade der Geist ihrer gesamten technischen Bedingungen sie auffordern, ein höheres Gebiet, das Gebiet des Charakters, in Besitz zu nehmen, aber des Charakters, der immer noch im Elemente jener schönen Unmittelbarkeit verbleibt; es tatsächlich hinzustellen, daß es auch eine Naivetät der Größe, eine Bildung, die Natur bleibt, einen Kampf gegen die Natur gibt, der sich zum Ganzen der Natur affirmativ verhält. Was unter dem Geiste der gesamten technischen Bedingungen zu verstehen sei, sagt der Paragraph, indem er ausspricht, daß alle früher aufgeführten Beschränkungen, wie sie im materiellen Darstellungsmittel begründet sind, nun zu dieser bestimmtern innern Bedeutung umschlagen. Es ist ein Geist in ihnen, der Ausdruck eines Vollgewichts, der sich zu ungleich Höherem verwenden lassen, die Ergreifung eines ungleich gewaltigeren Stoffs aufdrängen muß als jene harmlos schönen Naturen. Sagt uns die satte Gediegenheit, welche der Grundzug der Wirkung der plastischen Mittel ist, daß hier das Bild eines Menschen aus Einem Gusse vor uns stehe, so muß dieser „Eine Guß" nun großartigere Anwendung gewinnen. Die Sprache selbst zeigt uns den Weg, indem sie, einer in der Natur physiognomisch und mimisch wohlbegründeten Symbolik folgend, dieselben Beziehungen gebraucht für Sinnliches und Geistiges. Das derb Feste der

Digitized by Google

Form wird denn jetzt zum Ausdruck der Charakterfestigkeit, der sittlichen Gediegenheit, das Gemessene zum Gestrengen der Würde, das Schwere zur innern Gewichtigkeit, die Schärfe der farblosen Form zu der männlichen Bestimmtheit, die nicht ins Unbestimmte zerfährt, sich verflüchtigt, das unbewegt Bewegte zur ehrfurchtgebietenden Selbstbeherrschung; die Schwere aber ist es namentlich, die wir noch genauer ins Auge fassen müssen. Wir haben in § 600 gesehen, wie sie, zunächst dem Materiale angehörig, unwillkürlich auf die dargestellte Gestalt so übertragen wird, daß diese als ihres physischen Schwerpunkts vollkommen mächtig erscheinen muß; sie wird nun unwillkürlich noch tiefer hineingetragen und bedeutet das sichere, nimmer wankende Ruhen im sittlichen Zentrum des Lebens. Jetzt vereinigt die Bildnerkunst zwei Einheiten, während sie vorher nur Eine Einheit, die des Seelen- und Sinnenlebens, darstellte; die zweite Einheit ist die der Einzelperson mit der Gesamtperson, mit dem sittlich Allgemeinen, dem Guten. Diese zweite Einheit muß aber auch eine naive sein, denn sie erhält ihre Bedeutung durch die erste. Wo aller Geist Naturbestimmtheit hat, sich affirmativ zu seiner Sinnlichkeit verhält, muß auch das Ethische den Charakter der völligen Flüssigkeit, Öffnung für das umgebende Menschenleben, der Gemeinsamkeit tragen. Es handelt sich also von einer Welt, worin das Gute selbst sich nicht vereinzelt, wo die Subjektivität nicht jene Ausbildung gewonnen hat, daß sie mit dem zugespitzten Bewußtsein des Fürsichseins dem Leben der Gesellschaft und des Staates, in welchem alles Gute durch Vereinigung der Kräfte sich erwirkt, zunächst isoliert gegenübersteht und nur nach schwerem Kampf diese Isolierung opfert, dem Allgemeinen als reines Organ sich hergibt, aber auch in dieser Versöhnung noch das unterscheidende Bewußtsein des nun in der Hingebung selbst befriedigten Ich bewahrt; von einer Welt vielmehr, in welcher, wer irgend gut, edel, geistig bedeutend, groß ist, im Öffentlichen und Allgemeinen, im Geschichtlichen, im Ganzen einfach lebt und atmet, wie in seiner unentbehrlichen Luft. Das Schwere ist, dies im allgemeinen zu bezeichnen, ohne in eine bestimmte Epoche der geschichtlichen Schönheit und des Ideals zu geraten, was hieher noch nicht gehört; wir können nur sagen: in der Bildnerkunst muß der Charakter dieses Gepräge so gewiß tragen, daß, wären auch solche Menschen in der Geschichte nicht möglich, sie doch in dieser Kunst wirklich sein müßten. Es sind *substantielle* Menschen

Digitized by Google

(vgl. die treffend einfache Darstellung Hegels a. a. O. II, 366—369). Der substantielle Mensch hat nun, wie es im Tausche der Liebe geschieht, wo das Herz im Opfer sich verdoppelt wiedergewinnt, indem er sich dem Ganzen ohne Rückbehalt hingab, dieses Ganze in sich herübergenommen, sein inneres Charaktergesetz ist das zum innern der Einzelperson gewordene ethische Gesetz, das einen ganzen, weiten Lebenskreis beherrscht, er ruht, wenn er einfach auf sich ruht, auf diesem Ganzen, das er in sich gesogen, er hat so dem kleinen Gewichte seines Ich die Wucht des öffentlichen Lebens, der Weltgeschichte zugelegt, er wiegt Tausende, er ist eine Welt: diesen hohen Sinn hat jetzt der Begriff Objektivität erhalten, in diese tiefe Bedeutung hat sich der Begriff des Schwerpunkts übersetzt, daß er nicht bloß das innere Zentrum im gewöhnlichen, modern moralischen Sinn des Aufsichstehens eines stetigen Charakters bedeutet, sondern diese Einheit des individuellen Zentrums mit der Lebenssonne eines großen sittlichen Ganzen. Eine solche Persönlichkeit steht an sich schon auf dem hohen Piedestal der Geschichte, sie ist unsterblich, und weil sie es ist, hat eine Kunst, deren Stil gemäß allen seinen technischen Bedingungen architekturartig *monumental* ist (vgl. § 560), ihr Bild als Monument hingestellt: sie steht, als wolle sie ewig stehen. Wir werden auch in der Malerei noch das Monumentale finden, die Bildnerkunst aber ist ihrem ganzen Wesen nach im intensiven Sinne monumental durch die nun entwickelten Eigenschaften.

2. Es sind jetzt alle Momente zusammengestellt, aus denen hervorgeht, daß der bestimmende Geist in der Bildnerkunst der des *einfach Schönen* ist. Zunächst folgt dies ganz allgemein aus der Ungeteiltheit des Geistes- und Sinnenlebens, welche darzustellen diese Kunst durch ihr Wesen bestimmt ist; denn da haben wir ja die Anmut, in welcher die Sinnlichkeit mit dem sittlichen Impulse frei übereinstimmt. Nun aber hat der gegenwärtige Paragraph gezeigt, daß durch das Grundgesetz naiver Einheit aller Kräfte im dargestellten Individuum der Plastik keineswegs das Gebiet des Charakters verschlossen ist. Der Charakter aber kämpft, er kämpft in sich und kämpft nach außen: dies ist *erhaben*, und auf das Erhabene ist eine so gewichtig gediegene Kunst ganz besonders gewiesen. Allerdings darf der Begriff des Charakters nicht zu enge genommen werden, er begreift auch den sinnlicheren Heroismus des Athleten, des Kriegers in sich und in diesem

Digitized by Google

Gebiete vorzüglich wird in Gruppen auch das Erhabene des äußeren Kampfes zur Darstellung kommen. Der Kampf kann einem Furchtbaren gelten, das in gewissem Grad häßlich ist, Ungeheuern, Schlangen, Zentauren usw. Charakter begreift aber auch sein Gegenteil in sich: das Charakterlose. Es versteht sich, daß dies in dieser Kunst der Gediegenheit nicht als Lumperei, Schlechtigkeit, Blasiertheit auftreten kann, wohl aber als ausgelassene, närrische Sinnlichkeit; diese, im Kampf oder ohne Kampf, wird notwendig k o m i s c h sein. Nun aber muß solches Erhabene, häßlich Furchtbare, Komische in dieser Kunst ebenfalls in das Licht des einfach Schönen gerückt werden. Dies ergibt sich aus der Notwendigkeit, daß überall, auch im Zwiespalte kämpfender Kräfte, die ungetrübte Einheit der Menschennatur in ihrer Einfalt und Anmut, die Charis in der Eris, im Kampfe selbst die kampflose Schönheit die Grundlage bleibe. Schon in § 73 wurde die Grazie im engeren Sinne, die des einfach Schönen, von einer solchen unterschieden, die auch dem Erhabenen und Komischen eigen ist. Die Bildnerkunst muß die hohe Grazie des Erhabenen und die ungezogene des Komischen ihrem Grundgesetz entsprechend unmittelbarer als die anderen Künste, in der Form der einzelnen Gestalt selbst, retten. Der Umfang des Erhabenen und Komischen wird dadurch, wie wir schon gesehen, allerdings an sich verengt, allein so weit es waltet, muß diese keusche Kunst ihren ganzen Zauber, ihr zarteſtes Stilgeheimnis entfalten. Wir werden in der speziellen Erörterung der Stilgesetze sehen, wie beschaffen demgemäß die Formenwelt der Plastik sein muß. Klar ist hier vorerst so viel, daß diese Formenwelt ein Inneres ausdrücken muß, das auch im Widerstreit seine Harmonie, die unbewegte Ruhe seiner Tiefe bewahrt, und der folgende Paragraph wird diesen Punkt noch einmal auffassen, um zum letzten und höchsten Begriffe zu gelangen. Die vorläufige Ankündigung der hier entwickelten Begriffe, wie sie zu § 404 T. II, S. 380 gegeben ist, berührt auch schon den Unterschied der rein menschlichen Phantasie (nebst der tierischen) und der geschichtlichen. Es ist klar, wie die letztere in das individuelle Leben mit einer Derbheit eingehen muß, welche mit dem Prinzip der direkten Idealisierung schwer vereinbar ist; die Erörterung dieses wichtigen Punktes bleibt aber mit der ganzen Frage über die bedingte Geltung des Prinzips, das diesem entgegensteht, im plastischen Gebiet ihrem besonderen Orte vorbehalten.

Digitized by Google

§ 606

Aus dieſen Grundzügen der plaſtiſchen Schönheit ergibt ſich der weitere, daß die dargeſtellte Perſönlichkeit, ſo wenig ſie aus ihrem Sinnenleben ſich in ſubjektive Innerlichkeit zurücknimmt, ebenſowenig bei allem Einlaſſen in anderes ſich zerſtreut, ſondern ſelbſtgenugſam in ſich bleibt. Damit zuſammengefaßt erhält nun auch das Geſetz der Sparſamkeit in der Zahl der Figuren (§ 601) und das Hindrängen zur Aufſtellung bloß Einer Geſtalt als der gemäßeſten Aufgabe (§ 603) poſitive, geiſtige Bedeutung und Kraft: die Eine Geſtalt vertritt das Ganze der Gattung. Zugleich kommt jetzt auch der tiefere Sinn zu Tage, welcher der Weglaſſung des räumlich Umgebenden (§ 599) zu Grunde liegt: die dargeſtellte Perſönlichkeit iſt auf keine Natur außer ihr bezogen, weil ſie die geſamte Natur in ſich trägt. Vereinigt dieſelbe nun ſo die Natur und die Menſchheit in ſich, ſo iſt ſie nicht nur ein Ganzes, ſondern das Ganze, iſt unendliche Perſönlichkeit, das Ideal ſelbſt, Einheit des Subjektiven und Objektiven im höchſten Sinne. Ein Abglanz dieſes Lichts fällt auch auf die Naturen, die ausdrücklich als endliche zur Darſtellung kommen.

Der Paragraph ſteigt in drei Schritten zum höchſten Schlußbegriffe vom Weſen der Plaſtik auf. Zuerſt wird dem Satze (§ 605), daß die Perſönlichkeit, wie ſie in der Bildnerkunſt ſich darſtellt, nicht den Ausdruck einer Sammlung tragen kann, die auf eine aus der ſinnlichen Lebensfülle zurückgenommene Innerlichkeit hinweiſt, der andere gegenübergeſtellt, daß dieſelbe ebenſoweit vom Ausdruck einer Zerfahrenheit, Zerſtreutheit, eines Hingenommenſeins von Anderem entfernt ſein muß. Es iſt dies nur eine weitere Entwicklung jener Beſtimmungen von der Gediegenheit, Gewichtigkeit, von dem Ruhen auf dem eigenen Schwerpunkt, von der Subſtantialität der plaſtiſchen Perſönlichkeit, es folgt aber auch namentlich aus jenem Darſtellungsgeſetze, das wir nachher in ein höheres Licht ſtellen werden, daß nämlich der Individualität kein Hintergrund mitgegeben wird, denn es ſind die wechſelnden Umgebungen mit ihren unendlichen Anregungen, welche den

Digitized by Google

Menſchen bald ſo, bald ſo beſtimmend das Element der Zufälligkeit und daher der Zerſtreutheit mit ſich führen. Eine ſo in ſich geſchloſſene, ringsum wie mit ſcharfem Meſſer abgeſchnittene Geſtalt wird auch dann, wenn ſie in einem Momente aufgefaßt iſt, wo ſie ſich mit etwas außer ſich befaßt, mit andern Perſonen in gemeinſchaftliches Tun oder Kampf ſich einläßt oder nur aufmerkſam auf irgendein Objekt hingerichtet iſt, ja wo ſie leidet, doch in ihrem innerſten Grunde ungeſtört einig mit ſich erſcheinen, es iſt kampfloſer Kampf, ein Ausſichherausgehen, das doch in ſich bleibt, ein Einlaſſen, das ſich nicht einläßt, ein Streben, das als Form des Strebens ideal iſt, gleichgültig, ob es ſein Objekt erreicht. Dahin haben wir ſchon in der Anm. zu § 602 gedeutet, indem wir ſagten, daß mit dem Charakter ruhiger Abgeſchloſſenheit eine lebhafte Tätigkeit vollkommen vereinbar ſei. Dieſer Zug des feſten Inſichbleibens widerſpricht auch nicht dem in der weiteren Entwicklung aufgewieſenen Zuge der Naivität, die friſch im Naturleben webt, ebendaher Auge und Sinn offen hat, ſich nicht verſchließt, nicht in ein ſelbſtbewußtes Ich und geheimes Empfindungsleben zurückzieht. Gerade die punktuell auf ihr Ich vereinzelte Perſönlichkeit iſt diejenige, welche, weil ſie nicht im Allgemeinen lebt, von den Teilen des Allgemeinen, die eine wirre Vielheit von Reizen auf ſie ausüben, auseinandergezogen wird, unruhig umherfährt; die naturfriſch geöffnete Perſönlichkeit iſt in der Berührung mit dieſen Teilen bei ſich; ſie iſt, wenn ſie hinaustritt, doch zu Hauſe, bleibt daher bei aller Bewegung unbewegt in ihrem ruhigen, tiefen, weltweiten, allgemeinen Grunde. „Allgemein“: dies Wort erhält nun tieferen Sinn; ein ſolches Leben im Ganzen verleiht dem ſo Lebenden die Kraftfülle der Ganzheit; es wird gleichgültig, ob er dieſer oder jener iſt, er iſt ein ganzer Menſch, es wird ſchon ſtrengerer Ernſt mit dem Worte: vollkommene Naturen § 604, der Begriff der Subſtantialität § 605 beginnt ſich zu einem höheren zu ſteigern. „Unberührt von der Zwieſpältigkeit und Beſchränkung des Handelns, der Konflikte und Erduldungen, — ſtörungsloſes unpartikulariſiertes Sein des Geiſtes, — objektive Geiſtigkeit als in ſich fertig und beſchloſſen, in ſelbſtändiger Ruhe, dem Verhalten gegen Anderes entnommen“, ſo bezeichnet Hegel dieſe Natur der plaſtiſchen Geſtalt (a. a. O. II, S. 258. 368. 369). Nun führt eigentlich ſchon dies auf den Begriff der abſoluten Perſönlichkeit; es fragt ſich aber vorerſt, wie es ſich denn verhalte, wenn

Digitized by Google

mehrere Gestalten zugleich aufgestellt sind? Wir verweisen hier nur vorläufig auf das klassische Ideal, das viele Götter hat, deren jeder doch die ganze Gottheit ist (§ 437): ein heiterer Widerspruch der Phantasie, der jedoch auch da noch irgendwie möglich sein muß, wo keine Götter mehr geglaubt werden. In der Tat liegt hier ein interessanter, schwieriger Punkt, nicht nur in Beziehung auf die Skulptur, sondern auf alle Kunst. Wir erinnern zunächst an einen Nebenzweig der Kunst, Fabel und Tiersage. Diese nimmt von der einzelnen Tierart Ein Exemplar als vollkommen und daher als Inbegriff aller andern, aber sie führt doch auch wieder andere daneben ein; so ist Reineke der absolute Fuchs, der Fuchs schlechthin, aber es gibt doch noch Füchse außer ihm. Das Denken, in der Sprache dargestellt, ist strenger logisch; es sagt auch: der Mensch, das Tier, der Held, das Pferd usw., der Begriff zieht also die vielen Individuen in Eines, das nur gedacht, nur Abstraktum ist, zusammen; wird aber die empirische Vielheit ausgesprochen: die Menschen usw., so wird ausdrücklich gesetzt, daß keines derselben dem Inbegriff der Gattungs-Eigenschaften entspreche. Die Kunst dagegen, zunächst im Allgemeinen, abgesehen von der besonderen Natur der Plastik, nimmt die Sache strenger als solche Zweige, wie Fabel, Tiersage, welche ohne Weiteres neben die Einheit des die Gattung inbegreifenden Individuums die Vielheit der empirischen stellen, jedoch darum nicht konsequent wie die Logik und die logische Sprache. Die Gattung wird ihr nach dem Grundbegriffe des Schönen (Einheit von Bild und Idee) immer konkretes Individuum, die empirisch Vielen der Logik gehen in eine Einheit zusammen, die nicht abstrakt, sondern selbst angeschautes Individuum ist; ein Mensch ist jetzt der Mensch, ein Held der Held usw. Die Frage, ob es neben ihm noch andere Individuen derselben Gattung gebe, ist dadurch halb verneint, halb nur weggeschoben, zugedeckt: nur dies, denn es bleibt doch immer ein Individuum (unter andern, die eben jetzt nicht da, die vergessen sind). So zunächst, wenn wirklich nur Ein Individuum in einem Kunstwerk aufgestellt wird. In einem solchen aber, das viele Figuren zusammenstellt, sind zwei Fälle möglich. Der eine ist dieser: Ein hervorragendes Individuum und viele unbedeutendere derselben Klasse treten nebeneinander. Dies gleicht dem Verfahren, wie es von der Tiersage, Fabel angeführt ist: eigentlich sind in dem hervorragenden Einen die andern Vielen so repräsentiert, daß

Digitized by Google

ſie neben ihm überflüſſig ſind; die Phantaſie geſteht damit ihren Prozeß, durch den ſie das repräſentierende Individuum gewonnen hat, ſie gibt das Reſultat ihrer Diviſion *ſamt* dem Dividenden. Doch mäßigt die höhere Kunſt dieſen logiſchen Widerſpruch dadurch, daß die Maſſe der Vielen mehr nur als die erläuternde Expanſion einer der im Repräſentanten konzentrierten Kräfte erſcheint. Der andere Fall iſt dieſer: es werden mehrere ſchlechthin bedeutende Individuen derſelben Klaſſe zuſammengeſtellt, ohne daß darum die Kunſt in den Widerſpruch mit der Logik tritt wie in dem eben genannten Falle; nämlich jetzt repräſentieren alle dieſe Individuen den Gattungsbegriff *mittelbar* dadurch, daß er vorher mehr ſpezifiziert iſt und jedes von ihnen zunächſt eine der ſpezifizierten Eigenſchaften vollkommen in ſich darſtellt; zu dieſer Eigenſchaft verhält ſich dasſelbe nun ebenſo, wie ſonſt das einzelne ſchöne Individuum zum *Ganzen* ſeiner Gattung; von mehreren Helden z. B. ſtellt jetzt jeder einen Zug des Heldentums, dadurch mittelbar das Heldentum überhaupt und noch mittelbarer die Menſchheit dar. In der Plaſtik nun aber iſt die Sache ſchwieriger, oder, wie man will, einfacher. Hier ſoll die einzelne Geſtalt ſchön ſein, alſo das Ganze ihrer Gattung *mit geringerem Gewicht des Mittelbegriffs dieſer oder jener Eigenſchaft, Seite derſelben* in ſich darſtellen. Der Begriff der Vertretung Vieler oder Aller durch Einen iſt hier intenſiver. Unbedeutende Individuen kennt ſie gar nicht, die leeren Statiſten des Dividenden fallen ganz weg. Sie wird aber auch in den bedeutenden Individuen die Gattung in engerem Maße ſpezifizieren, damit der Umweg zum Vertreten des Ganzen der Gattung vermittelſt einer ihrer Eigenſchaften kürzer ſei. Dies führt nun auf das Geſetz der Sparſamkeit in der Figurenzahl zurück, womit wir zum zweiten wichtigen Schritte in dieſem Stufengange gelangen: ein Rückblick auf § 601, der, während aus andern techniſchen Bedingungen die tiefere Bedeutung ſchon früher gezogen iſt, dieſer Stelle vorbehalten bleiben mußte, wo ſich die Momente zu ihrem vollſten Reſultate vereinigen. Die Bildnerkunſt entgeht jenem Übelſtande des ſich Deckens der Teile am meiſten, wenn ſie nur Eine Geſtalt aufſtellt; wie aber alle äußern Beſtimmtheiten dieſer Kunſt bereits ſich in Grundzüge ihres poſitiven Geiſtes umgedreht haben, ſo nun auch dieſe: der Geiſt der Ganzheit, in welchem jede Geſtalt behandelt wird, tritt als innerer Grund mit dem äußern zu-

Digitized by Google

ſammen, füllt das zuerſt nur negativ Motivierte poſitiv aus und führt ſo zu dem Ergebnis, daß die Plaſtik ihr innerſtes Weſen am vollſten und reinſten offenbart, wenn ſie nur Eine Geſtalt hinſtellt, welche jetzt der erſcheinende Inbegriff aller Kräfte der Gattung, nicht nur ein Ganzes, ſondern, mit nur ſchwachem Gewichte des Mittelbegriffs einer *Seite* der Gattung, das Ganze der Gattung iſt. Stellt ſie dennoch mehrere Figuren auf, ſo bewirkt, da es zudem nur wenige ſind, die genannte Schwäche der Spezifizierung, daß dennoch jede die Fülle des Ganzen, daß jede der *abſolute Menſch* bleibt. Die ſo dargeſtellte Perſönlichkeit iſt aber nicht nur das Ganze der Menſchheit, ſondern auch das Ganze der Welt: dies zeigt der dritte Schritt des Paragraphen. Die Bildnerkunſt gibt ihrem Werke keinen Raum, keine umgebende Natur mit, zunächſt, weil ſie es nicht kann; aber ihr Nichtkönnen muß auch hier ein Nichtwollen, richtiger: ein Anderswollen ſein. Dies Anderswollen kann keinen andern Grund haben, als zunächſt den, daß ſie im höheren organiſch lebendigen Individuum und vor allem im Menſchen die ganze Natur ſieht, den Inbegriff aller Kräfte und Formen des Daſeins, den höchſten Zuſammenſchluß alles deſſen, was in der unorganiſchen und botaniſchen Natur ins Unbeſtimmte ausgegoſſen iſt. Sie iſt nicht ausgegoſſener, ſondern geſammelter, in Einem Gefäße zuſammengehaltener Geiſt. Ihr Gebilde iſt nicht auf einen Hintergrund, auf Umgebungen bezogen, weil es dies alles in ſich eingeſogen hat, alles dies ſelbſt iſt. Nun erhebt ſie aber dasſelbe mit der oben nachgewieſenen Intenſität zum Ausdruck des Inbegriffs vollkommener Menſchheit: vereinigt es ſo die ganze Menſchheit und die ganze Natur in ſich, ſo iſt es nichts Anderes als die Welt ſelbſt, perſönlich vorgeſtellt, die abſolute Perſon, aller Geiſt, alſo alles Subjektive, und alle Natur, alſo alles Objektive in Einem. Es iſt längſt erkannt, daß keine andere Kunſt, ſo wie dieſe, *das Ideal ſelbſt* gibt. Dies iſt eigentlich bereits in dem Satze von der direkten Idealiſierung ausgeſprochen und jetzt nur zum ganz erfüllten Nachweiſe gelangt. — Der Schlußſatz des Paragraphen faßt nun einen Punkt auf, der mit jenem oben erörterten Widerſpruche zuſammenhängt, wonach es in aller Kunſt, beſonders auffallend aber in der Bildnerkunſt, von den Gattungen der Weſen je nur Ein vollkommenes, für alle vikariierendes Exemplar und doch zugleich die Vielen gibt. Wir werden dieſen, im Weſen der Phantaſie und in ihrem Unterſchiede von der Logik berechtigt liegenden Widerſpruch

Digitized by Google

noch in andere Seiten verfolgen, namentlich was die Weglassung des Raums und die Beziehungslosigkeit zu einer umgebenden Natur betrifft. Der Unterschied der hier vorliegenden von der oben besprochenen Frage ist jedoch der, daß es sich jetzt von einer Spaltung handelt, die, wie wir sehen werden, verschiedene Zweige der Plastik begründet, welche sich freilich auch vereinigen können, von zwei Stoffwelten, deren relative Scheidung aus der Geschichte der Phantasie hier aufgenommen werden muß: Gott und Mensch, oder Gott und untergeordnetes dämonisches Wesen (z. B. Satyr). Daß es beide Welten nebeneinander gibt, ist eigentlich ein Widerspruch, denn der Gott ist der ideale Mensch. Die Phantasie ist aber auch in dieser Richtung nicht logisch: neben der ausdrücklich und schlechthin idealen Natur, dem Gotte, gibt es realere, in entfernterem, vermittelterem Sinn ideale Naturen. Allein in der Skulptur sind auch diese Naturen dennoch idealer als z. B. in der Malerei der Mensch neben dem Gott. Der Geist der Behandlung gibt auch ihnen eine Seligkeit der Genüge, eine Fülle und Sättigung des Daseins, daß sie nach keiner Welt fragen, sondern sich selbst eine Welt, die Welt sind, und selbst im Tiere schauen wir den Inbegriff des vollkommenen Weltalls, wie er jedem niedrigeren Stoffe im Schönen als Hintergrund eine Unendlichkeit gibt (vgl. § 17, 3) durch die Gediegenheit der plastischen Darstellung diesen Hintergrund in einer verkürzten Perspektive. Ausdrücklich sind als endliche Naturen insbesondere die geschichtlichen gesetzt, denn Datum und Namen weisen sie buchstäblich in das Zeitleben und die Härte seiner Bedingungen. Wir haben die Frage über das Verhalten der plastischen Phantasie zu dem Unterschiede der rein menschlichen und geschichtlichen aufgeschoben, aber so viel muß schon hier einleuchten: was diese Kunst aus der empirischen Geschichte herausgreift und zu ihrem Stoffe nimmt, wird von ihr in dasselbe Licht der Allgemeinheit heraufgehoben werden, wie die rein menschliche Sphäre, denn: was sie angreift, das wird vergöttlicht.

β. Die einzelnen Momente.

§ 607

In der speziellen Auseinandersetzung dieses allgemeinen Wesens der Bildnerkunst kommt zuerst die äußere Bestimmtheit des

Digitized by Google

plaſtiſchen Werks, wie ſolche von der innern relativ zu unterſcheiden iſt, und als erſtes Moment in derſelben die Beſchaffenheit des Materials in Betracht. Der Körper desſelben ſoll nicht nur der allgemeinen techniſchen Forderung der Formbeſtimmtheit und Dauer genügen, ſondern auch poſitiv von ſolchem Gefüge und Farbenton ſein, daß er ähnlich wie die Schwere (§ 600) im äſthetiſchen Eindruck der reinen Form mitgefühlt wird, ohne doch für ſich und für die Schwierigkeiten der Bearbeitung ein ſtoffartiges Intereſſe zu erwecken. Daher iſt Ton, Gips, Holz, Geſtein der Urgebirge, farbiger Marmor, Elfenbein, koſtbares Metall nur für untergeordnete oder vereinzelte, außerordentliche Kunſtwerke dienlich. Die entſprechenden Stoffe ſind vielmehr das Erz und der leichter zu bearbeitende Stein von einfachem Farbenton, vor allem aber der weiße Marmor; die erſteren eignen ſich mehr für die Darſtellung real beſtimmter Naturen, dieſer für das reine Ideal.

Es muß der Ordnung und Klarheit wegen eine Reihe von Momenten der äußeren Beſtimmtheit von ſolchen unterſchieden werden, die der innern Beſtimmtheit der Bildnerkunſt angehören. Daß dieſe Unterſcheidung nur eine relative iſt, folgt aus allem Bisherigen und wird ſich an jedem einzelnen Momente noch deutlicher zeigen; berechtigt iſt ſie aber dennoch, denn in der erſten Reihe gehen wir überall von außen nach innen, in der zweiten aber fließt jede Beſtimmtheit unmittelbar aus dem Innern; jene ſetzt einen äußeren Rahmen feſt, der aber überall nach innen weiſt, dieſe füllt den Rahmen von innen heraus. In der ſo angeordneten genaueren Zerlegung kommt zuerſt die äußere Beſtimmtheit im engſten Sinne, die Qualität des Materials, an die Reihe. In den Bedingungen, wie ſie der Paragraph aufſtellt, unterſcheidet ſich leicht: ein Zuwenig, eine rechte, poſitive Mitte und ein Zuviel. Wir nehmen die Mitte, die poſitive Forderung, ſogleich heraus und erklären ſie näher. So wie die dargeſtellte Schwere des organiſch Lebendigen mit der gemein realen Schwere des Materials an ſich nichts zu ſchaffen hat, doch aber dieſe in jener verhüllt mitwiegt, ſo geht auch

Digitized by Google

Textur und Farbe des Stoffs die darzustellende Form nichts und doch viel an. Das warme Fleisch- und Hautleben, der fließende Gewandstoff kann mit dem toten harten Körper, dem nur ein Schein der lebendigen Form durch eine Bearbeitung, welche seine Grenzlinie bestimmt, übergeworfen werden soll, vorerst nichts zu tun haben. In der Tat aber haben die äußersten Linien des organisch Lebendigen eine Weichheit, eine Lockerung, einen samtenen Anflug, der dem tastenden Sehen das warme Leben, seinen Hauch und Atem, seine Geschmeidigkeit, sein nach außen strömendes stilles inneres Gähren zu fühlen gibt, und auch die künstliche Bedeckung wird auf der Oberfläche die innere Fügung des Stoffs kundgeben, wodurch das Gewand dem lebendigen Seelenbau beweglich sich anschmiegt und folgt, oder ihn als härtere Schale deckt. Es leuchtet ein, daß diese Bestimmtheit der Oberfläche durch Meißel und Gußform nicht nachgebildet werden kann, wenn ihnen das Material nicht durch die Art seines Gefüges irgendwie entgegenkommt. Die Haut hat aber auch eine gewisse Durchsichtigkeit; die Bildnerkunst kann von derselben, obwohl diese Qualität aus dem Reiche der reinen Form bereits in ein anderes hinüberführt, nicht völlig abstrahieren, denn die festen Formen selbst würden anders gesehen werden, wenn nicht jener Schimmer des annähernd Durchsichtigen sich über sie ausbreitete: eine Weichheit der Übergänge, eine Milde, ein Hinüber- und Herüberscheinen einer Form in die andere ist über sie ausgegossen, das irgendwie im Werke des Künstlers nachgeahmt werden muß und doch durch Meißel und Gußform allein ebenfalls nicht nachgeahmt werden kann; das Material muß also irgendwie auch hier entgegenkommen. Gehen wir nun noch weiter und sehen auf die eigentliche Farbe, so ist sogleich wohl zu bemerken, daß wir die Frage von der Polychromie hier noch völlig ausschließen und die reine Abstraktion der festen Form vorerst als unbezweifeltes Grundgesetz annehmen; es kann also nur die Rede sein von einer Farbe ohne Farbe, von einer mittelbaren Andeutung der Farbe, wie man von einem guten Kupferstiche sagt, er gebe die Farbe zu fühlen. Da die Farbe schließlich auf einer, dem Auge nicht mehr wahrnehmbaren, plastischen Bestimmtheit der feinsten Teile der Oberfläche eines Körpers beruht, welche gerade diese und keine andere Lichtwelle an sich bindet, so gibt es auch für das tastende Sehen ein gewisses Gefühl der Farbe. Soweit hat es die Bildnerkunst jedenfalls mit der Farbe zu tun, und auch dieser Forderung muß die Qualität des

Digitized by Google

Materials in irgendeinem Sinn, den wir noch gar nicht näher bestimmen, entgegenkommen. Die nähere Beleuchtung dieses und der anderen Sätze ergibt sich erst, wenn wir nun die verschiedenen Arten des Materials wirklich daran halten. Die zwei andern Feststellungen, welche ein Zuwenig diesseits, ein Zuviel jenseits dieser richtigen Mithilfe des Materials bezeichnen, finden eben hiemit zugleich ihre Erläuterung. Ton und Gips sind wegen ihrer Weichheit leicht zu formen und nachher verhärten sie sich an Feuer und Luft, allein es läßt sich ihnen nicht genug Schärfe der Formen geben, sie haben zu wenig Härte, Dauer, und man sieht ihnen dies auch an. Ton hat zudem eine trockene, tote und zugleich zu spezifische Farbe und verlangt ein so völliges Anmalen, wie es jedenfalls, auch wenn ein gewisser Grad von Polychromie zulässig wäre, verworfen werden muß. Nach dem Aufhören der rohen Götzenbilder sank daher das Tonbilden schon bei den Griechen, vereinzelte Ausnahmen und Werke der Zierplastik abgerechnet, herunter zur Bestimmung der bloßen Vorarbeit, zum Materiale für das bloße Modell. Gips hat nicht die störende spezifische Farbe, aber ebenfalls toten, trockenen Ton, und da das undurchsichtig Trockene hier weiß ist, so treten alle Formen mit roher Wahrheit hervor, alles Flüssige, Geschmeidige verschwindet (vgl. Feuerbach, D. vatik. Apoll, S. 174—176). Es ist der kahle, fahle, klanglose Eindruck, den alle erdig breiige, dann verhärtete Substanz macht. Gips ist daher zum Mittel der bloßen Vervielfältigung oder des ersten Abdrucks der lebendigen Form für Zwecke der Vorstudie heruntergesunken. Holz ist wegen seiner faserigen Textur leicht zu schnitzen, aber diese stört den Künstler auch wieder durch Kollisionen der Kunstaufgabe mit ihren Lagen, und die Schärfe der Formen ist, wie das ganze Werk, ungleich vergänglicher als Stein und Metall. Zudem hat es ebenfalls zu viel spezifische, durch Nachdunkeln sich noch verdüsternde Farbe und führt daher zum Vergolden, zum völligen Anmalen. Schon die Griechen gaben es daher, indem sie den Übergang zum Stein durch die Akrolithen nahmen, auf; nur Feld- und Gartengötter blieben hölzern. Das Holz bleibt aber höchst wichtig für eine prinzipiell als Moment in der Architektur behandelte, dem Ornament entblühende, malerisch aufgefaßte Plastik, und so müssen wir es bei der Geschichte dieser Kunst im Mittelalter wieder auffassen. Man sieht nun, wie diese drei Stoffe diesseits der aufgestellten rechten Eigenschaften liegen: sie entsprechen weder den

Digitized by Google

ſtreng techniſchen (obwohl bereits auch äſthetiſchen) Forderungen der Schärfe und Dauer, noch auch der feineren eines zum lebenswarmen und ſeelenvollen Ausdruck leiſe mitwirkenden Materials; ſie ſind zu arm. Andere dagegen liegen jenſeits: ſie ſind zu anſpruchsvoll. Stein des Urgebirgs ſetzt durch ſeine Härte der Bearbeitung Schwierigkeiten entgegen, mit deren Überwindung nur eine unreife oder überreife Zeit zu prahlen liebt; gelingt die Überwindung völlig, ſo führt ſie notwendig einen Grad der Glätte mit ſich, in welchem der Duft des Lebens zu ſchillernder Eleganz zerſchmilzt, ohne daß doch der Eindruck des Spröden verſchwindet. Zudem ſteht nun aber die Farbe im Mißverhältnis zur plaſtiſchen Aufgabe; das Schwarz des Baſalts verdüſtert die Lichterſcheinung des organiſchen Lebens; Rot, Graurot, Grünlich und die weiteren Farben, worin Porphyr, Granit, auch Baſalt, Syenit ſich vorfinden, überſpringen mehr oder minder die leiſe, beſcheidene Linie, innerhalb welcher die Andeutung der Farbe mit der Nachbildung der feſten Form ſich vereinigen darf. Dasſelbe gilt von ſchwarzem und farbigem, namentlich mehrfarbigem Marmor. Die Wahl ſolcher für ſich, ſtatt für den dargeſtellten Inhalt ſprechender Stoffe ſagte der Vorſtufe der Kunſt in Ägypten und der Üppigkeit des römiſchen Kaiſerreichs ſowie des achtzehnten Jahrhunderts zu; reife und geſunde Kunſt überläßt ſie der untergeordneten Tektonik und Zierplaſtik. Scheinbar ſpricht dies bunte Material in richtiger Anwendung nicht für ſich, ſondern drückt die Farbe des Gegenſtandes aus; die Zuſammenſetzung von Büſten aus verſchiedenen Marmorarten in der ſpätrömiſchen Zeit iſt ein Surrogat für die Polychromie; wir werden aber ſehen, daß die Polychromie jedenfalls Grenzen hat, welche dies Surrogat ſo überſchreitet, daß doch das ſtoffartige Prahlen mit dem Material an ſich wieder vorſchlägt. Das Elfenbein haben die Griechen in der Periode der ſchwungvollſten Blüte ihrer Plaſtik zu prachtvollen Koloſſalwerken verwandt. Es nähert ſich etwas dem Fleiſchtone und ſcheint dadurch unſerer Hauptforderung zu entſprechen; allein ſein Farbenton iſt zugleich wachsartig, totenhaft, und die völlige Glättung, die ſich bei dieſem Stoffe von ſelbſt ergibt, verſchwemmt die Formen in demſelben Schillerglanz, den wir ſchon oben getadelt. Aus vielen Stücken muß das Gebilde über einem hölzernen Kerne gefügt werden und iſt daher ſehr vergänglich. Spröd und trocken trotz dieſem Glanze bedarf es einer Hebung und Belebung durch ein

Digitized by Google

Material von dem energiſch farbigen Glanze des edlen Metalls. Die Verbindung mit Gold liegt ſchon aus dieſem Grund nahe. In Wahrheit aber handelt es ſich noch um ein Anderes: nämlich auch hier und gerade hier ganz beſonders um den Wert, um die Koſtbarkeit des Materials an ſich. Wenn die Griechen aus der Zeit vor Perikles die Liebe zu chryſelephantinen Werken in die Blüte ihrer Kunſt herübernahmen, ſo wirkte darin zunächſt das nicht rein künſtleriſche Kultusmotiv, die Gottheit durch das Koſtbarſte zu ehren, was man ihr darbringen konnte; zugleich galt es, die großen Siege über die Perſer zu verherrlichen, den Aufſchwung Athens, den Reichtum der Siegesbeute zu entfalten. In dieſe religiöſen, geſchichtlichen Bedingungen legte ſich nun der erhabenſte Kunſtſtil und wuchs mit ihnen in jenen berühmten Werken des Phidias und Polyklet zu einem Ganzen zuſammen, wie ein ſolches nicht wiederkehren kann; die Nachahmungen in der makedoniſchen Zeit und bei den Römern trifft aller aus dem ſtrengen Prinzip oben abgeleitete Tadel, dem die großen Meiſter entweichen, indem ſie den bloßen Stoffwert durch den höchſten Kunſtwert verklären, wie der Adelige, der ſeinen Geburtsadel in Seelenadel aufhebt. Bildwerke ganz aus Gold oder Silber leiten dagegen den Blick ſo ungeteilt auf den Stoffwert, daß eine ſolche Plaſtik ſich unmittelbar als nicht reine Kunſt, als Dienſt des Luxus erweiſt, mag er mehr im Naturell liegen, wie im Orient, oder die Frucht ſpäter Überbildung ſein, wie im römiſchen Kaiſerreich. Ihr wahres Gebiet hat eine ſolche Technik in der Zierplaſtik, auf die ſich auch die Arbeit in Elfenbein zurückziehen mußte. Als das jenen richtigen Bedingungen entſprechende Material bleibt uns nur Erz und dauerhafter Stein ohne ſpezifiſche Farbe, d. h. Steinarten von beſcheidenem, grauem, graugrünlichem, gelblichem, rötlichem Tone wie Tuffſtein und verſchiedene Sandſteine, namentlich aber der rein weiße edle Kalkſtein, der im engern Sinn Marmor heißt. Jene Arten gruppieren ſich durch ihren gedämpften Farbenton mit dem Erze zuſammen, dem man durch verſchiedene Miſchungen verſchiedenes Kolorit geben kann, das aber in den gewöhnlichen Bindungsverhältniſſen des Zinns und Kupfers im Allgemeinen einen braungelblichen Ton hat und aus dem gelungenen Guſſe mit einem matten goldähnlichen Glanze hervorgeht, dem die Griechen durch eine etwas dunklere Miſchung etwas von dem ſonnegebräunten Farbenton der griechiſchen Körper gaben. Vergoldung von Erzbildern

Digitized by Google

fügt eigentlich dem Kunſtwerke das ſtörende Intereſſe materiellen Wertes bei; in Prunkſälen, wo es darauf ankommt, Reichtum zu entwickeln, mag ſie am eheſten gerechtfertigt ſein; durch richtige und wirkſame Verteilung des Matten und Glänzenden wird ſie wieder mehr auf den reinen Kunſteindruck zurückgelenkt. Dieſes Material iſt nun freilich ein unendlich edleres als gewöhnliche Steinarten. Es hat nicht jenen Duft, jenen Anklang des Halbdurchſichtigen an das Fleiſch, den wir vom glücklichſten Materiale fordern, aber es liegt etwas Eigenes im Gefühle des Metalls: man möchte in tieferem Sinne ſagen, etwas Klangvolles. Indem das Metall ſeine gediegene Kohäſion im energiſchen, ſchwungvollen, muterregenden Klange äußert, gibt es ſich dem Gehör als ein Körper kund, der allem Poetiſchen näherliegt als der dumpf erdröhnende Stein; dieſer Eindruck trägt ſich nun auch in das Geſicht über und da wird trotz der ſpröden Kohäſion, ja *durch* die feuergehärtete Kraft dieſer Sprödigkeit das Gefühl des Klangvollen zu einem Gefühle des Bewegungsvollen im leibhaftigen Gliederbau des Seelenlebens. Zu dieſem Eindruck wird allerdings auch eine gewiſſe Lichtheit erfordert; das ſchwarzgraue *Eiſen* iſt daher ein ungünſtiger Stoff und im Paragraphen gar nicht beſonders aufgezählt. Das Auge fühlt es aber dem erzgegoſſenen Werke auch an, daß es nicht durch ein Abſchlagen von harter Maſſe, ſondern durch ein Einſtrömen geſchmolzener in eine Form entſtanden iſt (von der neueren Erfindung der Galvanoplaſtik müſſen wir abſehen, weil noch zu wenige Proben im großen vorliegen, um zu beſtimmen, wie ſich das techniſche Verfahren dem Auge äſthetiſch zu fühlen gibt); dies fühlbar Bewegte der Entſtehung gemahnt mitten in der Erſtarrung zu monumentaler Härte an die Blutwärme des Lebens. Mit dieſem techniſchen Prozeſſe der ars statuaria hängen nun große Vorteile im Umfange des Darſtellbaren zuſammen: die Größe des Werks iſt ungleich mehr in das Belieben des Künſtlers geſetzt, als wo er von dem Zufalle des Steinbruchs abhängt; zugleich kann er mehr Leichtes, Dünnes, wie flatternde Gewänder, Locken, ohne Stabſtützen (puntelli) ausführen als der Bildhauer; er hat weniger Kampf mit der wirklichen Schwere, da er durch Gewichtverſtärkung auf dem einen und Verdünnung auf dem andern Punkte ſeines hohlen Guſſes unvermerkt nachhelfen kann, daher kann er in der Kühnheit der Stellungen und Bewegungen ſo weit gehen, als immer der Geiſt ſeiner Kunſt ihm geſtattet. Man denke an

Digitized by Google

den ausholenden Diskuswerfer des Myron, den Aporyomenos des Polyklet, den Kairos des Lysippus; Leochares wagt einen vom Adler emporgetragenen Ganymed, wo die sichtbare Tragkraft des Adlers den ganz aufgehobenen Schwerpunkt ersetzt. In der Marmornachbildung erscheint hier alle Kühnheit geschwächt. Dagegen ist nun auch der Mangel des Erzgusses nicht zu übersehen. Der Metallschimmer soll zwar, wie schon gesagt, ein matter sein; daß aller eigentliche Glanz ästhetisch störend ist, haben wir schon gesehen, und es ist vom Übel, wenn ein gegossenes Werk durch Ziselieren jene sogenannte Gußhaut verliert, welche ihm den erwünschten gedämpften, nicht völlig glatten Lichtton und Strich gibt; immer aber bleibt ein Grad von Spiegelglanz, worin die Formen zerrinnen, indem von den beleuchteten Teilen zu starke Lichtreflexe in die beschatteten fallen, wodurch bei dunklerem, braunrotem Tone die weniger sichtbaren Formen nicht deutlicher, sondern noch undeutlicher werden. Dies nötigt zu starker Hervorhebung des Details, des Knochens, Muskels, der Sehne (vgl. Feuerbach, D. vatik. Apoll, S. 174, 175), und eine mediceische Venus erscheint in Erznachbildung glatt und flach. Nimmt man nun alles dies zusammen, so erhellt, daß der Erzguß auf das stark Ausgesprochene, Härtere, Kühnere, zunächst also das Athletische, Heroische, überhaupt aber auf das realer Bestimmte, vom reinen Ideal durch spezifiziertere Existenz Abliegende, namentlich auf die monumentale Bildnisstatue und auf das Historische, soweit die Bildnerkunst es ergreifen kann, angewiesen ist. Da diese Bestimmung desselben namentlich auch in dem bestimmteren Farbenton ihren Grund hat, so können wir Ebendasselbe von dem gewöhnlichen Steine aussagen, freilich nicht mit derselben Kraft, denn sein Farbenton — von den bunteren Steinen ist nicht mehr die Rede — hat nie die Wärme des Erztons und das mehr oder minder Fahle desselben wird nicht durch jenen klangvollen Charakter des Metalls gehoben, daher es nahe liegt, ihn wie die Holzskulptur ganz malerisch zu behandeln und völlig zu färben, wie das Mittelalter getan hat. Im Gefüge ist er teils talgig, teils zu grobkörnig. Sehen wir dagegen den reinen weißen Marmor an, so bietet er freilich mehrere der Vorteile nicht, die der Erzgießer genießt. Der Erzguß mußte namentlich in der Kühnheit der Stellungen vorangegangen sein, ehe der Bildhauer, doch nicht ohne die sichtbare Hilfe der gewichtausgleichenden, stützenden Baumstrünke und anderer Hilfen, Werke wie die

Digitized by Google

pferdebändigenden Koloſſe, den borgheſiſchen Fechter, den Laokoon wagen konnte. Dagegen wohnt nun in dieſem Materiale ein milder Lichtgeiſt wie in keinem andern, und ſchön ſpricht Tölken (Über d. Basrelief uſw., S. 137) von der „Unſchuld" des Marmors. Sein reines Weiß drückt die Idealität der Abſtraktion von allem empiriſch wirklichen Blut- und Säfteleben, die Erhebung in die Freiheit vom empiriſch Sinnlichen aus, ohne doch jene Andeutung der Lebenswärme und des Lebenshauchs, die wir vom Materiale forderten, zu verſagen; denn die vorzüglichſten Brüche liefern einen Körper, deſſen Weiß mit der Zeit einen Anhauch wie von einem zarten Goldtone annimmt und dadurch ſanft an Fleiſch und Haut erinnert, ſo der pariſche und penteliſche Marmor; das Körnige (bei dem pariſchen Marmor etwas ſichtbarer, bei dem penteliſchen mehr mit Talk durchzogen) deutet leicht die poröſe Natur der Haut an; das Weiß iſt glanzlos, die Formen können erſcheinen, aber der Anflug von Durchſichtigkeit und das milde Licht nimmt ihnen die Gröbe des Empiriſchen und entſpricht ohne eigentliche Nachahmung dem wirklichen Hauche von Durchſichtigkeit, den die Haut hat, ſo wie dem Weichen, Anſchmiegſamen der Gewänder. Daher „das ſanfte Verhauchen der hellen und dunkeln Partien, die Abſtufungen von Licht und Schatten, der ſanfte Zauber der Reflexe" (Feuerbach a. a. O., S. 177) bei dem warmen, fleiſchigen und doch nicht widrig fettigen Charakter. Winkelmann hat ſich geirrt, wenn er Marmor, der von milchiger Maſſe oder Teige gegoſſen ſcheint, für den ſchönſten hält und annimmt, der pariſche werde ſo beſchaffen geweſen ſein (Geſch. d. Kunſt d. Alt., Band 3, S. 100); ſolcher Marmor wäre gipsartig. Das völlige Glätten des Marmors iſt ein geiſtloſes Verfahren ſpäter Zeit, das jenen körnig gediegenen und doch durchſichtig lichten Seelenhauch in geiſtlos platte Eleganz verſchwemmt. In der guten Zeit hat man den Marmor nach dem Abreiben mit Bimsſtein noch einmal mit dem Eiſen ſanft übergangen, um das Flaumige des Lebens wiederzugeben und „die äußerſte Haut des Laokoon, welche gegen die geglättete und geſchliffene etwas rauchlich ſcheinet, iſt wie ein weicher Samt gegen glänzenden Atlas" (Winkelmann, a. a. O. S. 105). Wenn die Griechen durch die Einreibung von geſchmolzenem Wachs den körnig durchſichtigen Charakter des Marmors zuklebten, ſo war dies offenbar eine Vorarbeit der Polychromie, von der wir hier noch ganz abſehen. Es ergibt ſich aus dieſem reinen Charakter des Marmors,

Digitized by Google

daß er sich nicht nur für die Anmut, für die weibliche Schönheit, sondern höher für alle Gestalten eignet, die im Mittelpunkt des reinen Ideals stehen, indem das Allgemeine der Natur und Menschheit in ihnen mit dem möglich mildesten Zusatze des Besonderen gemischt ist: der reine Äther des reinsten Seins gegenüber der vom Lichte des Ewigen wohl überströmten, aber in sich vom Erdendunkel härter bestimmten, isolierteren Existenz der Erzgestalt. Daß im Marmor, obwohl er leichter zu bearbeiten ist als viele andere Steinarten, nicht die kühnen Stellungen möglich sind, wie im Erze, dies stimmt ganz mit der Ruhe des Ideals; er ist auch nicht so dauernd als dieses, dadurch ist nahegelegt, daß dies zartere Gebilde von schützenden Mauern umfangen sei: der Gott gehört in den Tempel, der eherne Held trotze draußen dem Wind und Wetter und jener edle Rost, die grüne Patina, die sich mit der Zeit um die Bronze legt, zunächst ein Kennzeichen der Echtheit des Metalls, schmücke die ausharrende Kraft wie das Moos die ehrwürdige, in Stürmen ausdauernde Eiche.

§ 608

Jede Zutat von Farbe zu der Nachbildung der festen Form, welche sich nicht mit gewissen Andeutungen begnügt, ist durch den reinen Begriff der Bildnerkunst an sich ausgeschlossen. Der nähere Maßstab für die Beurteilung dieser Übertragung der einen Art der Phantasie auf die andere liegt in dem Besonderen der geschichtlichen Zustände der Kunst. Die Bildnerkunst bedarf jedoch immer gewisser Licht- und Schattenwirkungen, welche, obwohl durch ihre eigenen technischen Mittel bewerkstelligt, doch über das rein Plastische hinausgehen.

„Zutat" bedeutet, nachdem eine schon im Materiale liegende stärkere Farbenwirkung bereits abgewiesen ist, eine Verbindung der Farbe mit dem Bildwerk durch eine ausdrückliche technische Nachhilfe, Mischung im Erzguß, Aufmalen, Einschmelzen. Der Paragraph läßt nur „gewisse Andeutungen" zu; bestimmter konnte der Spielraum im Allgemeinen nicht bezeichnet werden als durch diesen Ausdruck, der nur die volle und ganze Farbenwirkung deutlich und schlechthin ausschließt.

Digitized by Google

Vom rohen, grellen Anſtreichen tönerner und hölzerner Kultusbilder, was gewöhnlich mit einem völligen Ankleiden Hand in Hand geht, iſt hier nicht die Rede, dies iſt primitives Kinderwerk, das nur im Oriente Gewohnheit blieb; bei Götterbildern war die einfach ungebrochene Farbe ſymboliſch; im klaſſiſchen Lande wurde jenes bloß vereinzelt bei Kultusbildern beibehalten, welchen ein beſonderes Herkommen die Symbolik der Farbe (wie den roten Anſtrich mancher Bacchusbilder) und den Puppencharakter bewahrte. Es handelt ſich hier von reifer Bildnerkunſt und einem ſolchen Bemalen ihrer Werke, wodurch mit der Nachahmung der feſten Form Alles verbunden werden ſoll, was der Maler an ſeinem Gegenſtande nachahmend wiedergibt. Dies iſt nun alſo ſtreng und einfach abzuweiſen. Der Grund für dieſe Abweichung liegt zunächſt ſchon im wahren Begriffe der Naturnachahmung: die Lebendigkeit der Natur ſoll nur in einem reinen, nicht in einem gemein täuſchenden Scheine nachgeahmt werden (vgl. § 379 und § 513, 2). Ein ſolcher gemeiner Schein entſteht aber, wenn eine Kunſtform, die in einem beſtimmten ſinnlichen Materiale tätig und an deſſen Ausſchließlichkeit gebunden iſt, mit der Wirkung dieſes Materials die Wirkung eines weſentlich andern verbinden will, indem ſie vergißt, daß das Vollkommene gerade durch die Iſolierung der Erſcheinungsſeiten, durch die Teilung der Arbeit erreicht wird (vgl. § 533). Vollkommen zeigt dies die Wachsfigur und man kann an ihr lernen, was in der gemeinen Täuſchung eigentlich enthalten iſt: indem ſie mit der feſten Form das volle Kolorit verbindet, überraſcht ſie im erſten Augenblick durch die Illuſion, als trete man vor eine lebendige Geſtalt; bei näherem Hinſehen aber erfährt man, was die Folge iſt, wenn die Kunſt mit der Natur in dem, was nur dieſer eigen iſt, in dem Eindruck des unmittelbar Lebendigen wetteifern will, die Kluft wird nur um ſo tiefer gefühlt, die Unmöglichkeit, ſie zu überſpringen, kommt nur um ſo ſtärker zum Bewußtſein. Dies bewirken namentlich die gefärbten Augen: ihr wechſelnder Lichtpunkt kann nur auf eine Stelle aufgemalt werden, trete ich auf eine andere Seite, ſo fehlt er; Glas und anderes glänzendes Material gibt nicht dieſen Lichtpunkt in ſeiner geſammelten Intenſität, ſondern nur den allgemeinen Glanz des Auges wieder. Der Zuſchauer wäre nun eigentlich enttäuſcht, aber die Täuſchung wirkt durch ihre plumpe Gewalt in die Enttäuſchung ſo herüber, daß beide Stimmungen zum Gefühle des Geſpenſtiſchen

Digitized by Google

unheimlich ſich verbinden: eine lebendigtote, totlebendige Larve ſteht vor uns. Eigentlich iſt nun kein Grund, warum nicht auch die wirkliche Bewegung in dieſes vollkommene Abbild aufgenommen werden ſoll, wie dies öfters teilweiſe bei Wachsfiguren, ganz bei Automaten geſchieht, an die wir zu § 599 ſchon erinnert haben. — Hat nun eine Kunſt, die im Übrigen hoch ſtand, vollſtändig, d. h. mit Durchführung aller Farbenverhältniſſe, wie ſie der lebendige Körper zeigt (es handelt ſich hauptſächlich von Inkarnat, Gewänder ſind unwichtiger, Licht und Schatten fallen, als durch die feſte Form ſchon gegeben, natürlich weg), ihre Bildwerke bemalt, ſo muß dies ſeine Erklärung in beſondern kunſtgeſchichtlichen Verhältniſſen finden. Getan hat dies das Mittelalter, vorzüglich an Schnitzbildern, weniger vollſtändig bei Statuen in Stein; es iſt eine entſchiedene Übertragung der maleriſchen Phantaſie auf die plaſtiſche, welche nur darum erträglich iſt, weil ſie im großen geſchichtlichen Zuſammenhang eines Kunſtſtils ihre Stelle hat, den wir in ſeiner mildernden Rückwirkung auf dieſen Übergriff ſeines Orts darzuſtellen haben. Von der eigentlich maleriſchen Bemalung iſt nun als zweite Stufe zu unterſcheiden ein beſtimmtes Angeben aller Lokalfarben, wiewohl ohne Verſuch, die feineren Töne und Übergänge, die zarteren Einzelheiten, die Reflexe wiederzugeben, und wir faſſen mit ihr zugleich eine dritte Stufe zuſammen, welche nicht alle Lokalfarben, ſondern nur einige angibt. Da wir die grelle Übermalung dem Kindheitszuſtande unſerer Kunſt zugewieſen haben, ſo handelt es ſich auch bei der zweiten Stufe nur um einen milden Anflug ſämtlicher Lokalfarben, insbeſondere des Inkarnats. Die erſte Stufe gleicht dem Ölgemälde, die zweite einem Steindruck, deſſen ganzes mit nur andeutenden Tönen übermalt iſt, die dritte einem ſolchen, worin nur einzelne Lokaltöne angegeben ſind, das Übrige in Licht und Schwarz gelaſſen iſt, wie es aus der Hand des Lithographen kommt. Hätte die griechiſche Skulptur, nachdem ſie das grelle Anſtreichen, das ſie vom Orient, namentlich Ägypten, überkam, hinter ſich hatte, die erſte dieſer Verfahrungsweiſen ſich angeeignet, ſo könnten wir hier nicht die beziehungsweiſe Rechtfertigung in Ausſicht ſtellen, wie ſie derſelben Behandlung des Bildwerks im Mittelalter zugute kommen muß, wenn wir ſie geſchichtlich näher betrachten werden. Die Bildnerkunſt hatte im klaſſiſchen Ideal eine Selbſtändigkeit, durch welche der Übergriff ſchreiend hervorgetreten wäre. Es hat ſich nun aber mit der Poly-

Digitized by Google

chromie der griechiſchen Plaſtik in der Zeit ihrer Blüte offenbar ſo verhalten, daß ſie die erſte Stufe mied und ſich frei zwiſchen der zweiten und dritten Stufe bewegte, indem der einzelne Künſtler, wie es ihm paſſend ſchien, mehr oder weniger ſein Werk dem maleriſchen Eindruck näherte, wiewohl keiner ihn in ſeinem ganzen Umfang mit der plaſtiſchen Schönheit zu vereinigen ſuchte. Alle Ergebniſſe der neueren Forſchung zeigen, daß allerdings die zweite Stufe des Verfahrens ſehr gewöhnlich war. Der Hauptbeweis iſt dieſer: es war, wie aus ſo vielen Beiſpielen hervorgeht, ſelbſt in der beſten Zeit und nicht bloß bei chryſelephantinen Werken, wie jenen des Phidias und Polyklet, deren Edelſteinaugen bekannt ſind, ſondern auch bei Erz- und Marmorarbeiten verbreiteter Brauch, farbige Augäpfel einzuſetzen, die Iris mit Pupille von einem Edelſtein oder einem andern dunkeln durchſichtigen Stoffe, das Weiße des Auges war in Marmor gegeben, doch ſcheint es auch von Elfenbein eingeſetzt worden zu ſein, bei Erzguß waren Silberblättchen gewöhnlich. Dies läßt offenbar ſchließen, daß, wo die Spuren ſolcher Einſetzung fehlen, das Auge bemalt war. Mit vollem Recht macht nun Hittorf gegen Kugler, der dies zugibt, aber keinen Fleiſchton annimmt, geltend, daß das farbige Auge, wenn nicht zugleich dem Nackten des Körpers ein ſolcher Ton gegeben worden wäre, unerträglich geſpenſtiſch ausgeſehen hätte. Die Einſchmelzung von Wachs in den Marmor, wo er das Nackte darſtellte, haben wir ſchon bezeichnet als ein Verfahren, das als Erſtickung der charakteriſtiſchen Schönheit dieſes Materials nur begreiflich iſt, wenn ihm die Auflegung eines Farbentons folgte. Dann mußten aber auch die Lippen eine Andeutung ihres ſtärkeren Rotes bekommen; dieſe war daher ſchwerlich auf den äginetiſchen Stil beſchränkt, an deſſen Werken die Spuren ſich bekanntlich finden. Die Haare mußten folgen; Spuren von Vergoldung, von Einfügung aus vergoldetem Metall ſind bekanntlich nicht ſelten. Nun fehlt nur noch die Bekleidung, die, wenn einmal das Übrige bunt war, gewiß nur weiß blieb, wenn ſie weiß erſcheinen ſollte, übrigens auch dann ihren farbigen Saum erhielt. Gürtel, Schmuck, Waffen uſw. ebenfalls bemalt, oder von Erz, vergoldetem Erz, Gold angeſetzt. Dieſe polychromiſche Behandlung war nun zwar keine ganz maleriſche, ſie blieb im wichtigſten Teil, im Fleiſche, bloßer Anflug, aber auch ſo überſchreitet dieſe zweite Stufe den Spielraum, den der Paragraph durch den Ausdruck „gewiſſe Andeutungen"

Digitized by Google

offen läßt. Wir können selbst angesichts der einzig reinen Begabung des griechischen Auges für Erfassung der festen Form als solcher und der herrlichen Vollendung der Kunst, die auf dieses Auge sich gründete, dieses Urteil nicht opfern, nicht dem geistvollen A. Feuerbach beitreten, wenn er dem wahren Grundgedanken seiner mehrerwähnten Schrift, wonach die griechische Plastik nicht auf tote Ruhe, sondern auf Leben und Beseelung drang, die besondere Anwendung gibt, daß er die malerische Behandlung als „eine zarte Vermittlung des Ewigbleibenden in der Natur mit dem bunten Glanze der Erscheinung, einen sanften Übergang aus dem geheimnisvollen Tempel der Kunst in das helle Gebiet der Wirklichkeit, eine Lockung auch des blöderen Auges durch den Zauber eines bunten Sinnenscheins zur ernsten Betrachtung des höheren poetischen Scheines" gegen „eine Theorie, welche jedes stoffartige Interesse als Entwürdigung der Kunst verwehrt", in Schutz nimmt. Wir suchen einen anderen Ausweg, die Vergleichung mit dem griechischen Drama. Die Dichtung und die reine Mimik war hier mit Musik, Gesang, Tanz in einer Weise vermählt, welche uns unmöglich als Muster dienen kann; die geschichtliche Entwicklung der Kunst hat zu einer Trennung dieser Formen notwendig geführt. Die großen Tragiker bleiben uns gleich groß, obwohl wir sie darin, daß sie im Sinne dieser Kunstverbindung dichteten, nimmermehr nachahmen können, und wie wir von Äschylos und Sophokles das Bleibende, rein dichterisch Schöne ohne das Rezitativ und Gesang und marschartigen Tanz des Chors genießen und unserer Poesie aneignen, so streifen wir den Werken der großen Bildhauer die Farbe ab, die ihnen als vergänglichen, nur in einem besonderen Momente der Kunstgeschichte begründeten Anflug ohnedies die Luft und der Regen ebenso abgestreift hat wie dem griechischen Tempel. Das lebendige, unmittelbare Ineinander, worin alle Künste zusammen sich bewegten, war ein unendlich fruchtbarer Zustand; wir haben durch die Trennung verloren und gewonnen, wie denn durch alle Trennung der Zweige des Lebens die Fülle naiver Unmittelbarkeit verloren geht und doch das wahre Wesen des einzelnen Zweigs reiner entwickelt wird. Daß gerade die Bildnerkunst diesen Vorteil weniger genießt als das Drama, hängt mit Hindernissen zusammen, die anderswo liegen; das erkannte Gesetz der Farblosigkeit ist es nicht, was einer Blüte der Plastik in der modernen Zeit entgegensteht, sondern der mangelnde Boden der Lebensbe-

Digitized by Google

dingungen und Kulturformen. Es bleibt nun die dritte Stufe, das Gebiet der zulässigen Andeutungen, zurück: aufgemalte bunte Kleidersäume, schwacher Ton an einzelnen Gewandstücken, Vergoldung von Diademen, Attribute, Waffen usw. von Erz, etwa noch Andeutung eines dunkleren Tons an den Haaren. Die Akrolithen, die Verbindungen von gemeinem Stein im Hauptkörper mit Marmor an Kopf und Extremitäten, von Holz und Gold, Elfenbein und Gold nebst reichem Farbenschmuck an Szepter, Thron, Schild usw., kann man hieher rechnen. Die Griechen spielten zwischen diesen Andeutungen nach Gutdünken oder Umständen umher und griffen ebenso unbestimmbar nach der zweiten Stufe der Bemalung hinüber. Die Aufstellung einer Statue, der Hintergrund, auf dem sie gesehen wurde, ob bunter oder einfärbiger, die Bemalung des Grundes bei Relief und Giebelfeldgruppe war wohl dabei von bestimmendem Einfluß. Der bescheidenere Grad, die bloß punktuelle Andeutung, Umsäumung, scheint es, was Plinius circumlitio nennt (vgl. O. Müllers Handb. d. Arch. d. Kunst S. 431 Anm. v. Welcker); sie erscheint zierlich an der Diana aus Herkulanum im Museum zu Neapel und wurde durch besondere Techniker, die Enkausten, Vergolder und Bemaler der Statuen besorgt, die natürlich nach Verlangen auch die ausgedehntere Bemalung ausführten. Das Auge konnte in dieser nur punktuellen Andeutung nicht durch farbige Mittel bezeichnet sein, weil das Fleisch auch nicht angegeben war; aber es konnte nach Umständen durch Eingrabung des Randes der Iris und vertiefte Höhlung der Pupille hervorgehoben werden. Einzelne Farbenandeutungen im Erzguß, Vergoldungen oder Einlegung von Gold, Silber an Schmuck und Waffen gehören zu diesem Systeme des leichteren polychromen Anflugs, nicht aber die Spielerei, durch Zusätze zur Erzmischung die Schamröte eines Athamas, die Totenblässe der Jokaste nachzuahmen, am allerwenigsten jene oben erwähnten Augen von Silber und dunkeln Steinen, denen hier kein über das Nackte verbreiteter Fleischton das mildernde Gegengewicht gab, welche daher im Erzguß abscheulich bleiben, und wenn es hundertmal Griechen waren, die sie einsetzten. Im Übrigen und Ganzen darf das Prinzip der reinen festen Form nicht bis zur Verwerfung und bloß historischen Entschuldigung auch dieser dritten Stufe angespannt werden. Wir werden noch auf andern Punkten sehen, daß die Abstraktion der Plastik keine absolute ist. Ein leichter Traum, eine erblassende Reminiszenz oder,

Digitized by Google

wenn man will, ein erster ferner Strahl der Farbe kann die Form umsäumen, ohne darum ihre wesentliche Wirkung zu zerstören, und so muß es auch dem modernen Bildhauer erlaubt sein, Schmuck, Haare, Waffen zu vergolden, einen Kleidersaum zu bemalen und dergl. Für schlechthin notwendig hielten aber die Griechen auch diesen Anflug nicht; die Knidische Aphrodite und viele andere berühmte Statuen waren nach ausdrücklichem Zeugnis (Lucians Bilder 7) farblos. Es bleibt dabei, daß dies das eigentliche reine Kunstgesetz ist. — Es handelt sich nun nur noch um die Bildung des Auges bei völliger Farblosigkeit. Es ist wahr, daß gerade hier, wo die Körperlichkeit sich ganz in die Idealität der farbigen Durchsichtigkeit mit dem intensiven Lichtpunkte aufhebt, die Abstraktion der bloßen Form zur unerträglichen Härte zu werden scheint. Zunächst jedoch hat der Bildhauer Mittel, das Auge ohne weitere Beihilfe zu beleben: er legt es tief und beschattet, doch im Schatten schwungvoll rund hervorgewölbt, zwischen den scharf erhöhten Augenknochen, die Nase und den mäßig verstärkten Backenknochen (Winckelmann Gesch. d. Kunst Bd. 2 S. 198 ff.). Eine leise Veränderung in diesen Formen, in den Hügeln und Senkungen umher und in der Höhle, erzeugt die bedeutendste Wirkung im Ausdruck; die zarten Licht- und Schattenübergänge geben jenen fernen Anschein des Blicks, wie er gerade dem Wesen der Plastik entspricht. Hiezu wirkt aber hauptsächlich die Behandlung des Augenlids. Es tritt schon in der Natur bei einem glücklich entwickelten Menschenschlage (vgl. zu § 318 S. 196) als stark ausgeladenes, fast rund übergewölbtes Gesimse hervor; die Kunst verstärkt dies und nun gibt die leiseste Linie engerer Zusammenziehung (ὑγρὸν in den Augen der Venus), weiterer Öffnung usw. die tiefste Veränderung des Ausdrucks. Diese Mittel genügen bei Gestalten, die dem Kreise ruhiger, reiner Idealität angehören. Bei bestimmteren, realer bedingten Naturen aber, namentlich wenn sie in einer speziellen Situation, einem Zustand entschiedener Erregung, gespannter Tätigkeit aufgefaßt sind, drängt sich das Bedürfnis einer bestimmteren Andeutung des Auges auf: dies ist die schon erwähnte Eingrabung der Pupille und Einritzung des Irisrandes; streng genommen unplastisch, weil durch eine Vertiefung der Schein eines nicht Vertieften, sondern durch Farbe, Licht und Dunkel sich Hervorhebenden erzeugt wird. Die aufgeregten Köpfe der Kolosse von Monte Cavallo wären ohne diesen letzten, Bestimmtheit

Digitized by Google

gebenden Punkt nicht erträglich; das Astragalen-spielende Mädchen sieht auf eine bestimmte Stelle, sie bedarf auch solcher Augensterne. Dasselbe gilt von der Bildnisstatue; die Individualität im engeren Sinn fordert ebenfalls diese punktuelle Zusammenfassung in der Behandlung des Auges. Dagegen das Wesen, das im Äther des Allgemeinen ruhig wohnt und thront, ist nicht ebenso in den Punkt der Individualität zusammengefaßt, richtet den Blick nicht so bestimmt auf Einzelnes, ist nicht nach außen so speziell gespannt; da genügen jene feineren Mittel in der Behandlung des Auges und der umgebenden Partien überhaupt. Es ist jedoch schon bemerkt, daß auch diese über das plastische Prinzip in der absoluten Strenge seines Begriffes hinausgehen; sie sind in Wahrheit bereits malerisch. Solche über die rein plastische Stilisierung hinausgehende malerische Hilfen kann nun aber die Bildnerkunst auch in andern Teilen nicht entbehren. Sie kann die Formen der Muskel und Gewandfaltung nicht schlechthin so behandeln, wie es die ideale Läuterung und Erhöhung des Empirischen in ihren rein allgemeinen Bedingungen mit sich brächte, sie muß auf das Verhältnis der Bildsäule zum Standorte des Zuschauers nach Höhe oder Tiefe, Nähe oder Ferne Rücksicht nehmen; manche Abweichungen von der strengen Proportion, Ungleichheiten der Ausführung, Unregelmäßigkeiten sind dadurch bedingt, die nur der bemerkt, der den vom Künstler perspektivisch berechneten Ort verläßt und das Werk in größerer Nähe, von anderer Seite beschaut. Spezieller muß die Behandlung der Einzelformen, der Knochen, Muskeln, Gewandfalten vielfach auf einen Schein arbeiten, der malerisch zu nennen ist: Erhöhungen, breite Massen, tiefes Ausmeißeln, Unterhöhlen, scharfes Abkanten müssen dem Auge des Zuschauers nachhelfen, damit es die Form so sehe, wie sie gesehen sein will, genau betrachtet aber in Wirklichkeit nicht ist (vgl. Feuerbach a. a. O. S. 189 ff.). Von einer falschen Übertragung des Malerischen auf das Plastische, wie wir solche in der Zeit der Manieristen werden eintreten sehen, ist dieses berechtigte und notwendige Hinüberneigen in den malerischen Schein wohl zu unterscheiden.

§ 609

Die Raumlosigkeit des Bildwerks (§ 599) **kann nicht in** 1
völliger Abstraktion zur Durchführung kommen: ein Postament

Digitized by Google

trennt es vom natürlichen Boden; es steht, da die innere Verwandtschaft mit der Baukunst sich auch als äußere Verbindung geltend macht, zu architektonischer Umgebung, ebenso zu landschaftlicher, in einem Verhältnis der Abhängigkeit, das sich jedoch in das ästhetische einer geistigen Erinnerung des Schauplatzes verwandelt, in welchem die dargestellte Persönlichkeit wirkend vorgestellt ist.

2 Das Größenverhältnis der Statue ist demnach ein relatives, aber nur bis zu einer gewissen Grenze, denn verglichen mit dem Gegenstande der Nachbildung überschreitet die Bildnerkunst in ihrer monumentalen Bedeutung notwendig das natürliche Maß und fügt zu dem Erhabenen der Form das räumlich Erhabene. Größe der Aufgabe und des Maßstabs der Umgebungen steigert dies zum Kolossalen, das jedoch an dem Gesetze der Überschaulichkeit organischer Schönheit seine Schranke hat.

1. Es ist schon zu § 608 bemerkt, daß sich, wie bei der Frage über die Farbe, so noch auf andern Punkten zeigen werde, wie die Abstraktion der Plastik keine absolute sei, und zu § 606 bereits auch angekündigt, was sich uns nun aufdrängt: es erleidet nämlich auch das Grundgesetz, daß sie ihrem Werke den Raum nicht mitgibt, eine Beschränkung durch das unentbehrliche Postament. Wo das Bildwerk nicht durch seine Verbindung mit einem Gebäude erhöht oder, als Relief, enger an dessen Fläche geheftet ist, muß es durch eine eigene Basis über den gemeinen Boden emporgehoben werden. Allein dieser einfache, sparsam gegliederte und verzierte Würfel ist doch nicht bloß ein Mittel der Erhöhung, der Trennung vom Empirischen; er ist ein Stück Boden, eine künstliche Abbreviatur des allgemeinen Bodens, die auch darum nicht fehlen darf, weil ja sonst jene Gewichtigkeit und freie Schwere, die wir ebenfalls vom Skulpturbilde ausgesagt, gar keine Unterlage hätte, gegen welche gestemmt sie sich geltend machen könnte. Es wird sich diese Bedeutung des Postaments noch bestimmter erweisen, wenn wir Andeutungen der Landschaft werden hinzutreten sehen. Damit ist jener tiefere Sinn nicht aufgehoben, den wir in der „Raumlosigkeit" des Bildwerks § 606 fanden; das Postament darf durchaus nicht in der Weise naturalistisch ausgeführt werden, daß es an die

Digitized by Google

Kontinuität des allgemeinen Raums erinnert, wodurch die Gestalt, die darauf steht, zu einem von umgebender Natur abhängigen bedingten Einzelwesen würde; es muß wesentlich anspruchslos, darf nichts für sich sein und es bleibt daher bei jenem Begriffe der Totalität, wonach die Gestalt ihrem reinsten idealen Wesen nach auch den Raum in sich selbst trägt; es liegt hier einer jener heitern Widersprüche der Phantasie vor, vermöge deren einem Geschöpfe des Geistes ein schwacher Schatten dessen, was in ihm an sich aufgehoben, resorbiert ist, doch wieder äußerlich hinzugefügt wird. Was die Größenverhältnisse der Basis betrifft, so sind sie natürlich ganz relativ; im Allgemeinen läßt sich nur feststellen: es soll nicht zu niedrig sein, sonst hebt sich das Bildwerk nicht gehörig vom empirischen Boden und von den auf ihm wandelnden empirischen Menschen ab; nicht zu hoch, sonst entrückt es die Gestalt in schattenhafte Ferne der Undeutlichkeit, verkürzt sie zu falschen Verhältnissen, läßt sie zu klein erscheinen. Es kann sich aber das Postament auch zu einer Gliederung entwickeln, welche sich dem Architekturwerke nähert; in Abstufungen nimmt es dann untergeordnete Bildwerke auf, welche auf das oberste als Zielpunkt des Ganzen vorbereiten. Es bildet sich so eine zyklische, episch reiche Komposition wie an dem herrlichen Friedrichs-Denkmal in Berlin. — Allein es handelt sich noch um eine andere Form, in welcher die Reminiszenz einer umgebenden Welt dem, doch in sich totalen, Werke der Bildnerkunst anhängt; als Postament ist diese Reminiszenz vom Künstler selbst ihm beigegeben, jetzt erscheint sie in Form äußeren Hinzutretens. Die Bildnerkunst teilt mit der Baukunst noch die sehr bestimmte Abhängigkeit von einem gegebenen Raume (vgl. § 560); wie ihr Werk sich ausnimmt, hängt ganz von der Stelle ab, wo es steht. Die Umgebung kann für das Bildwerk selbst wieder eine architektonische sein und ist es in den meisten Fällen gemäß jenem tiefen innern Zusammenhang beider Künste, den wir schon hinlänglich beleuchtet haben; auch aus natürlichen äußern Gründen sucht die Plastik durch Umschließung ihr Werk zu schützen; doch tritt dieser Anschluß nicht immer ein, das Bildwerk kann auch unmittelbar in landschaftlicher Umgebung stehen. Zunächst nun ist dies Verhältnis zur architektonischen oder landschaftlichen Umgebung ein Verhältnis unfreier Abhängigkeit; diese Unfreiheit kann aber auch hier zu einem freien Motive von Schönheit werden, ja muß es in den meisten Fällen, denn daß man für die fertige Statue den

Digitized by Google

Ort erſt ſucht, iſt der ungewöhnliche, der nicht natürliche Fall. Wird nun aber das Bildwerk für eine beſtimmte Umgebung meiſtens urſprünglich entworfen, oder muß es doch mit dieſer, wenn ſie erſt für es aufgeſucht wird, ſtimmen, ſo ſcheinen wir in die Malerei hinüberzukommen, welche ihre Figuren für eine ſolche Umgebung komponiert. Allein der unendliche Unterſchied bleibt der, daß dieſe Kunſt die Umgebung ſelbſt mitgibt, jene nicht. Daher tritt auch hier wieder der rein äſthetiſch begründete logiſche Widerſpruch der Phantaſie auf, daß etwas zum urſprünglich Bezweckten hinzutritt, was durch dasſelbe an ſich eigentlich überflüſſig geworden wäre. Die Geſtalt erſcheint in dieſem ſchönen Widerſpruch wie ein Geiſt, der, den Bedingungen des Daſeins entnommen, aus ſeinem reinen Äther zur Erde herſchwebt, um in der bedingten und bedingenden Exiſtenz, die ihn nicht oder nicht mehr bindet, ſich mit freier Seligkeit umzuſchauen. Dies „nicht oder nicht mehr" unterſcheidet die im engſten Sinn ideale und die zunächſt realer beſtimmte Natur. Der Gott iſt eigentlich das Weltall ſelbſt, er hat aber eine Welt außer ſich hervorgebracht: er thront nun in ruhiger Majeſtät in ihrem idealen Abbilde, dem Tempel. Vom Standpunkte der ſtrengſten Logik betrachtet wäre ſchon die Tempel-Aufſtellung ein Widerſpruch, denn das abſolute Weſen w o h n t eigentlich nicht. Doch iſt der Tempel eine unendliche Abbreviatur des Naturlebens, ideales Gebilde wie der Gott ſelbſt. Neben dieſem idealen Abbild breitet ſich das reale Urbild desſelben als empiriſche Natur aus, worin der Gott, als lebendes Weſen vorgeſtellt, waltet. Eigentlich iſt ſchon dieſe Vorſtellung des Waltens ein Widerſpruch, denn er i ſt die Natur, ſie iſt in ihm zum Individuum aufgehoben, alſo kann ſie, ſtreng genommen, nicht neben ihm auch ſein. Sie iſt aber doch neben ihm; er iſt der Geiſt der Sonne, des Luftraumes, des Meeres, der Erde, dieſe ſind der Körper des Geiſtes, neben dem der Geiſt eigentlich nicht überdies einen beſondern, individuellen Körper beſitzen kann, er beſitzt ihn aber doch und neben ihm breitet ſich jener nicht individuelle Körper aus. Wird nun der Gott in Kunſtgeſtalt hineingeſtellt in dieſen ſeinen Schauplatz, ſo iſt der Widerſpruch noch vollſtändiger, denn die ideale Zuſammenziehung der äußern Natur iſt nun im Götterbilde bis zur geſchloſſenen Verfeſtigung vollzogen; aber auch dies hält die Phantaſie von ihrem ſchönen Verdoppeln nicht ab und der Gott in voller Kunſterſcheinung ſchaut ſich nun um im Schauplatze ſeines Wirkens, Poſeidon thront

Digitized by Google

am Meere, Diana wohnt im Haine und Athene überschaut freundlich schützend, dem Feinde feindlich ihr geliebtes Attika mit den heiligen Ölwäldern, die sie selbst gepflanzt. Untergeordnete Genien, die nicht ebenso wie die hohen Götter aus Naturgeistern zu sittlichen Wesen erhöht sind, finden ihre Stätte noch bestimmter in Hainen, Wäldern, Gärten, an Quellen, Flüssen. Werden nun die höheren Wesen in ihrer ethischen und politischen Bedeutung gefaßt, so führt dies entweder zur Aufstellung im Tempel, wovon wir schon gesprochen, oder in einer geöffneten architektonischen Umgebung, und der Sinn der letzteren Aufstellung ist derselbe wie der landschaftlichen: Ackerbau, Gewerbfleiß, Handel, Gesittung, Gesetz, Recht, Krieg, Staat sind im Gotte repräsentiert, dies übersetzt die Phantasie in die Vorstellung, er habe sie gegründet und regiere sie, und die Kunst errichtet nun sein Bild am Hause des Gerichts, der Erziehung, den Hallen des Markts, auf der Burg; er ist da im Seinigen zu Hause, schaut sich um und ebensosehr bleibt er selbstgenügsam in sich und ist das Alles selbst. So nun auch der Heros, der ausgezeichnete Mensch in seiner ethischen, nationalen Bedeutung: als Skulpturbild ist er verewigt und über den Schauplatz seines Wirkens unendlich hinweggehoben, aber die reine Gestalt verläßt ihren Himmel, verweilt freundlich in den Straßen, Plätzen, wo sie gewirkt; der Krieger hütet Burg und Zeughaus, der Dichter stellt sich am Theater, der Künstler am Kunstgebäude, der Richter am Hause der Gerechtigkeit auf; die Errichtung von Standbildern in Sälen öffentlicher Paläste kann zu dieser nicht geschlossenen Aufstellung gezogen werden, das Heroon ist es eigentlich, was hier dem Tempel entspricht. Die besondere Art der Kämpfe und Leiden eines durch die Sage gefeierten Menschen mag aber auch zur landschaftlichen Aufstellung führen und der vertraute Geisterbesuch kann ohne Verletzung jener idealen Raumlosigkeit selbst so eng auf die wirkliche Natur bezogen sein wie jenes Bild des Narzissus, das an die wirkliche Quelle gestellt in ihrem Spiegel sich zu beschauen schien.

2. Wenn aus dieser Beziehung zu umgebendem Raume, sei er ein natürlicher oder geöffnete Architektur oder das Innere eines Tempels, die Relativität der Größenverhältnisse für die Plastik von selbst sich ergibt, so muß sich doch in diesen die Nachbarschaft der Baukunst, ihr Heraberwirken in die Bildnerkunst auch abgesehen von der äußern Beziehung prinzipiell geltend machen; die verewigende, monumentale Na-

Digitized by Google

tur, welche sie mit jener gemein hat, muß alle Formen strecken und erhöhen und der Mensch in ihrem Werke gleicht dem Odysseus, welchen, da er aus dem Bade stieg, Athene höher an Gestalt und völliger schuf. Unser Auge mißt ja das Bildwerk, wenn auch nicht mit dem Maßstabe größer, massenhafter Umgebungen, doch immer der umwandelnden Menschen, und wenn ein altes Gesetz gebot, die Statuen der Sieger in den Festspielen nicht über natürliche Größe zu bilden, sondern diese Ehre den Göttern vorzubehalten, so mußte in irgendeinem Maße doch die stilisierende, keine mangelhaft entwickelte Form duldende Kraft der Kunst immer zu einem Übertreten desselben führen. Ein Werk, das nur natürliche Lebensgröße hat oder unter ihr ist, kann natürlich immer noch ein Kunstwerk sein, denn das Künstlerische liegt ja doch im Qualitativen und wir haben von der großen Wirkung desselben bei sehr kleinem Maßstabe das Beispiel des Herkules Epitrapezius angeführt zu § 489, aber ganz in ihrem Wesen ist die Bildnerkunst doch nur, wenn sie die innere Großheit, die in ihrem Stile liegt, auch in äußerer Größe so ausdrückt, daß ihr Werk, hinausgestellt in Licht und Luft, oder hineingestellt nicht bloß in Prunkgemächer, sondern in erhabene Hallen öffentlicher Gebäude, in jeder Messung mit Umgebendem noch groß und monumental erscheint. Es kann so, wie es eine Kabinettsmalerei gibt, nicht eine Kabinettsplastik geben; diese wird durch die Kleinheit des Maßstabs bloß anhängende Zierkunst, während jene immer noch selbständige Kunst heißen kann. Vereinigt sich nun hier überhaupt die qualitative Erhabenheit der Form mit der quantitativen des Raums, so wird auch, je höher das Wesen einer Gottheit, desto näher eine Steigerung der Maße liegen, welche bis in das Kolossale geht; es ist dieser innere Grund zunächst für sich zu fassen, denn der Olympische Zeus und das Tempelbild der Athene von Phidias, beide ohne die Basis etwa 40 Fuß hoch, das kolossale Herobild des Polyklet in Argos thronten in Tempeln, deren Verhältnisse mit dem Werke des Bildners in Übereinstimmung schon ursprünglich entworfen waren. Das Altertum gönnte solche Ehre den höchsten Landesgöttern und erhabensten Göttersöhnen; in der neueren Zeit wird die Monumentstatue des großen Mannes kolossal sein dürfen, ohne dem Vorwurfe vergötternder Schmeichelei zu verfallen, wie die Kaiserkolosse Roms; fein aber bemerkt A. Stahr (Deutsch. Mus. v. Prutz. 1852 N. 9.), daß nicht ebenso für Dichter und Denker das kolossale Maß sich eigne, wie für die prak-

Digitized by Google

tischen Naturen, die an sich schon im Gebiete des Massenhaften, quantitativ Erhabenen sich bewegen. Zur Höhe der Aufgabe an sich kann aber nun die Messung mit großen Verhältnissen der umgebenden, nicht ursprünglich mit der Statue zusammengehörigen Architektur oder der Landschaft treten und so war es wohl motiviert, daß die Athene Promachos, über 70 Fuß hoch, weit über Land und Meer hinausragte. Dagegen muß es auch eine Grenze geben, jenseits welcher eine falsche Übertragung der architektonischen auf die bildnerische Phantasie im Maßstabe der Größe eintritt. Die Verhältnisse des Bauwerks, weil sie nicht Nachbildungen der organischen Schönheit sind, wirken in einer Entfernung des Zuschauers, in welcher organische Formen längst seinem Auge wahrnehmbar zu sein aufhören; steigt nun ein Bildwerk zu einer Größe hinan wie Bauwerke, so findet er gar keinen Standpunkt, seine Formen zu erfassen, denn in der Nähe überschaut er sie nicht als Ganzes und in der Ferne zerfließt ihm das Einzelne. Der Orient und die spätere griechische Kunst in den Sonnenkolossen von Rhodus, namentlich dem größten von 70 griech. Ellen, die römische im Kolosse des Nero von 110 Fuß haben in prunkender Ausschweifung diese Grenze überschritten.

§ 610

Der Umfang des Darstellbaren, zunächst nach der allgemeinen Sphäre des Stoffs betrachtet, faßt außer dem menschlichen Leben auch das tierische in sich, dessen edlere Arten zu dem Gediegenen und Ungeteilten des menschlichen Daseins, wie es die Plastik zu erfassen hat, sich wie vorbildende Typen verhalten. Freundliche oder feindliche Zusammenstellung des Tiers mit dem Menschen setzt durch den der unmittelbaren Vergleichung gegebenen Maßstab den Unterschied der Kräfte und Formen in gesteigertes Licht.

Der Paragraph geht zu einer neuen Seite über, die aber auch unter den Begriff der äußeren Bestimmtheit gehört, wie solcher relativ von dem Begriffe der innern zu trennen ist: zu der Frage nach dem Umfange des Stoffs, ganz im Allgemeinen, in Beziehung auf die Sphären des Naturschönen gefaßt. Die Landschaft ist (§ 599) weggefallen; wir werden jedoch noch einmal auf sie zurückkommen. Das Tier ist bisher neben der

Digitized by Google

Hauptaufgabe der Bildnerkunst, der Darstellung des Menschen, ohne nähere Begründung da und dort als Stoff angedeutet. Es ist zunächst die festgegossene Kompaktheit, die abgerundete Bestimmtheit seiner Gestalt und Bewegungen, was dieser Kunst der klaren Form unmittelbar zusagen muß. Wie alle Kunst harmlos nicht unmittelbar auf Gehalt losgeht, sondern von richtigem Blicke geleitet die Formen ergreift, die ihren Stilbedingungen zusagen, so erfreut sich die Plastik an dem Geschwungenen, Vollen, Runden schon der Linie an sich. Der Kopf einer Taube, Ente, um ganz anspruchslose Beispiele zu brauchen, ist plastisch schön und lädt zum Nachbilden im plastischen Sinn ein. Die höheren Säugetiere, die Vielhufer und Einhufer, die bedeutendsten Pfotentiere, Katze und Hund, vereinigen eine Fülle solcher schwungvoller Formen; man sehe nur z. B., wenn der Löwe oder der stärkere Hund liegt, die schöne Linie der Hinterbacken, wie sie an der schlanken Einziehung des Kreuzes sich herausschwingen. Am Geschlechte der Schafe mag den Maler die eigentümliche Stimmung, das Genährige, Dumpfe anziehen, den Bildhauer erfreut die Form eines Widderkopfs schon im Zug ihrer Linien. Die Lehre vom Naturschönen hat überall in kurzen Zügen das Wesentliche angedeutet, auch über den Unterschied der plastischen und malerischen Seite Winke gegeben. Nun aber kann es sich doch auch in der bildnerischen Auffassung um die Form nur in ihrer Einheit mit der seelischen Belebung handeln; das Tierleben ist ein unfreies, bewußtloses, seine körperliche Bildung nur der Ausdruck dieser dunkeln Seele, und da fragt es sich, wie eine Kunst, welche kein Mittel hat, eine Lebensstufe, die in diese Niedrigkeit gebannt ist, durch die Farbe und den Stimmungshauch umgebender Natur in einem gewissen lockernden, dem geistigen Ausdruck nähernden Sinne zu durcharbeiten, dennoch berechtigt und gerufen sei, dieselbe ganz für sich, ja ein einzelnes Tier als würdigen Gegenstand zu behandeln. Geist in Naturform ist Aufgabe der bildnerischen Darstellung, ein in sich ungebrochenes, ungeteiltes, naives Seelenleben hat sie zur Erscheinung zu bringen. Ein solches ist nun im Tiere sozusagen zu vollständig vorhanden. Es ist vielseitig in Empfindungen und Trieben, es zeigt bestimmte Analoga mit dem geistigen und sittlichen Leben des Menschen, aber Alles liegt im Schoße bewußtlosen Dunkels gebunden. Dieser Überfluß von Natur liegt jedoch für den plastischen Standpunkt der richtigen ästhetischen Mitte um so viel näher, als der Überfluß von Geist, daß sie ge-

Digitized by Google

rade mit Vorliebe bei ihm verweilen wird wie einem sichern Hafen, der sie vor diesem unruhigen Meere des einseitig Geistigen, der sinnlich ausgesogenen, geistig verblasenen Natur schützt. Die richtige Mitte wird eine Menschheit sein, wie wir sie § 350 von den Griechen ausgesagt haben: „das Individuum atmet Geistigkeit in Form edlerer Tierheit", vgl. dazu Anm. 3. Ist eben damit der Grund ausgesprochen, warum das tierische Leben dem menschlichen, wie es die Plastik braucht, näher liegt, als ein überbildetes menschliches, so heben sich aus dieser allgemeinen Nachbarschaft auch bestimmte Bilder näherer Analogie hervor. Menschen wie die, von denen Goethe zu sagen pflegte: es ist eine Natur, erinnern häufig an gewisse Tiertypen, oder umgekehrt, in der Tierwelt treten Typen so ausgeprägter Natur hervor, daß sie wie vorbildend für menschliche Charaktere, als Charaktertypen erscheinen. Adler, Stier, Eber, Hirsch, Widder, Roß, Löwe, Hund für das Komische, soweit die Bildnerkunst sich in es einlassen kann, Hahn, Eule, Storch, Ziege, Elefant, Bär, Fuchs sind solche Erscheinungen, die gerade durch die einfache Ausschließlichkeit, womit ein Analogon sittlicher Eigenschaft in ihnen als Naturnotwendiges sich darstellt, sich wie von selbst anbieten, um menschlichen Charakteren, selbst wie sie in die höchste Idealität als Götter und die diesem zunächst liegende der Genien und Heroen sich erheben, etwas von ihren Zügen zu leihen; ebendaher müssen sie aber auch als Stoffe für sich, worin nun das Analogon als ein selbständiges Ganzes auftritt und die vergleichende Beziehung nur leicht umherspielt, der Bildnerkunst zusagen. — Diese Beziehung hebt natürlich den Gegensatz nicht auf und das edelste Tier bleibt zugleich ein unendlich Anderes, Niedrigeres als der Mensch. Die Bildnerkunst wird daher mit besonderer Liebe den unendlichen Vorzug in der Ähnlichkeit durch Zusammenstellungen zeigen, worin das Tier als Gefährte, Gespiele, Diener oder als bekämpfter Feind neben den Menschen tritt; eine Welt von milden und vollen Kontrasten und mitten im Kontraste von Verwandtschaften wird sich eröffnen. Wenn Herkules den Kretischen Stier bezwingt, so sehen wir in ihm das Stierähnliche, zum menschlich Heroischen erhoben, über die in Formen verwandte rein tierische Erscheinung siegen, wenn er die cerynitische Hirschkuh zu Boden drückt, so meint man ihre zarten, schlanken Glieder unter der in vollem Gegensatze wirkenden Wucht des gedrungenen Heldenleibs krachen zu hören; aber freundlich tränkt der

Digitized by Google

ruhende Bacchus den Panther, in welchem das Heiße, Leidenschaftliche, Formenweiche des Gottes tierisch ausgeprägt ist, und Apollon und Artemis, die hirschähnlich schlanken, spannen das willige Hirschpaar vor ihren Götterwagen.

§ 611

Der Umfang des Ausführbaren in Beziehung auf die Vielheit der in einem Werke zu vereinigenden Gestalten erweitert sich durch gewisse Arten engerer Verbindung der Bildnerkunst mit der Baukunst: namentlich die Gruppen der Giebelfelder und das Relief. Da jedoch die Fläche, aus welcher hier die Figuren in minderem oder stärkerem Grade der Erhebung, im Giebelfelde bis zur Ablösung, hervortreten, keineswegs den in die künstlerische Darstellung mitaufgenommenen Raum darstellt, welcher, als architektonische oder landschaftliche Umgebung behandelt, es zuließe, in beliebigen Abstufungen der Entfernung nach der Tiefe beliebig viele Figuren aufzuführen und hintereinanderzustellen, so ist jene Erweiterung eine beschränkte und macht ihre Bedeutung erst in der Frage über die Komposition eingreifender sich geltend.

Zu den Formen der engeren Verbindung mit der Baukunst als eines Motivs, wodurch die Strenge des Gesetzes der Sparsamkeit in der Figurenzahl gemäßigt wird, können wir jene zu § 609, 1 erwähnte reichere Gruppierung um ein gegliedertes Postament zählen; Aufreihungen vieler Statuen in Sälen, Treppenhäusern, auf Galerien können auch nach der Idee des innerlich Zusammengehörigen geordnet werden, hier ist aber der Begriff des Zusammengehörigen ein so loser, daß dadurch die Bildnerkunst nach der Seite der Figurenzahl nicht eigentlich erweitert wird; solche Zusammenstellungen kommen erst bei der Frage über zyklische Anordnung zur Sprache. Anders verhält es sich, wo das Bildwerk vor eine architektonische Fläche auf ein Gesimse gestellt und von einem Rahmen, der es zu einem Ganzen zusammenfaßt, umgeben wird, wie in dem stumpfen Dreieck des Giebelfeldes. Hier kann sich die Skulptur in reichen Gruppen entwickeln, wie in den Giebelfeldern des Parthenon, des Zeustempels zu Olympia,

Digitized by Google

des Athene-Tempels zu Tegea; allein auch dieſe Erweiterung geht nicht ſo tief, als es ſcheint, denn ſie fordert zwei Opfer: das der engeren Gruppierung und ebenhiemit das der vielſeitigen Schönheit, welche das freiſtehende Werk dem Umwandelnden darbietet. Alle Bildwerke, die ſich an eine architektoniſche Fläche ſchließen, ſind nur auf Einen Geſichtspunkt berechnet und an der nicht ſichtbaren Seite nur ganz oberflächlich bearbeitet. Die Figuren des Giebelfeldes können aber auch mit der Fläche noch wirklich zuſammenhängen und dies führt auf die beſondere Form der plaſtiſchen Darſtellungsweiſe, die wir bisher nur gelegentlich erwähnt haben, das Relief. Dieſe eigentümliche Form iſt offenbar in Ägypten hervorgegangen aus eingegrabenen Umriſſen, alſo einem Verfahren des Zeichnens, das ſich mit einem architektoniſchen Körper dauernder zu vermählen ſuchte; man ging dann auf zwei Wegen weiter: man nahm das innerhalb der Umriſſe Stehengebliebene weg und hatte nun flach vertiefte Figuren, die man bemalte; oder man rundete die Formen der Geſtalten, die der tiefe, ſcharfe Umriß zeigte, nach dem Vorbilde der feſten Form in der Natur ab und dieſer Weg führte zum Relief, denn man hatte nun eine Figur, die, obgleich ſie auch noch bemalt wurde, doch innerhalb des Umriſſes ihre Formen plaſtiſch ausſprach. Es fehlte nur noch, was die Ägypter noch nicht wagten, daß man die Erhöhung zwiſchen ſolchen Figuren (ſog. Koilanaglyphen) abflachte bis an eine Grenze, die einen umſchließenden Rahmen darſtellen ſollte, daß man die Ausladung der Figuren nicht auf das Richtmaß der weggenommenen, jenſeits des Rahmens aber belaſſenen Fläche beſchränkte, ſondern verſchiedene Grade der Erhebung je nach dem künſtleriſchen Bedürfnis (basso, mezzo, alto) wählte und endlich die Bemalung, wo nicht aufgab, doch als freie Zutat in beliebiger Ausdehnung übte: ſo erkannte man, daß man in der Plaſtik ſelbſt, wenn man ſie ſo als aus einer Fläche nicht bis zur völligen Ablöſung herauswachſen laſſe, in gewiſſem Sinne malen und ſich ſomit unendlich freier bewegen könne, als in der völligen Rundbildnerei. Es war dies nicht mehr ein eigentliches Malen wie jene den Koilanaglyphen vorangegangene Darſtellungsweiſe, aber die Plaſtik wies nun durch dieſe aus einer Art von Malerei an ſich ſchon entſtandene Form als ihren Endpunkt nach der Malerei hinüber. Und wirklich iſt und bleibt das Relief eine Mittelform, die zu dieſer Kunſt hinführt. Darin liegt nun aber auch eine Verſuchung zu wirklicher Vermiſchung der

Digitized by Google

Grundgeſetze zweier Künſte, zu einer falſchen Übertragung der maleriſchen in die plaſtiſche Phantaſie; die Griechen noch nicht, wohl aber die Römer, noch mehr aber die Künſtler des ſpäteren Mittelalters, der Renaiſſance- und Rokokozeit erlagen in verſchiedenem Sinne dieſer Verſuchung. Das Grundgeſetz der Bildnerkunſt wird nämlich im Relief ſo wenig aufgehoben, daß es nach einer Hauptſeite ſogar noch ſtrenger wirkt als in der Rundbildnerei und nach einer andern zwar eine Erweiterung in ſich aufnimmt, jedoch, eben wegen der erhöhten Strenge auf jener Seite, nur zugleich mit einer weſentlichen Hemmung. Das heißt: in der Richtung der Tiefe kann das Relief ſogar weniger Figuren miteinander verbinden als das freie Bildwerk, wohl aber in der Richtung der Länge, hier jedoch auf Koſten der ſtrengeren Einheit der Kompoſition. Der Grund iſt dieſer: im freien Bildwerke muß der Künſtler zwar ſparſam ſein in Zahl verbundener Figuren, weil ſie ſonſt einander decken, übrigens aber kann er doch ſeiner Baſis einen verhältnismäßig bedeutenden Umfang geben und ſein Werk kann umwandelt werden; das Werk des Reliefbildners aber kann nicht umwandelt werden und er kann den Mangel der Tiefe nicht durch Annahme verſchiedener Grade von Erhebung ergänzen, ſondern im Weſentlichen ſoll in jedem Relief Ein Erhebungsgrad herrſchen, denn er darf nicht meinen, durch die architektoniſche Fläche, auf welcher er darſtellt, nun einen Grund gewonnen zu haben, der ihm die Breite der Baſis erſetzte und weiterhin überhaupt einen beliebigen Darſtellungsumfang in der Richtung der Tiefe darböte. Die Fläche iſt nicht der Raum ſeiner Figuren, die Raumloſigkeit des Bildwerks iſt im Relief nicht aufgehoben, die Fläche iſt bildneriſch indifferent, geht nur die Baukunſt an, iſt dem Bildner nur das ſtoffartige Feſte, an das er ſein Werk, um die freiere Ausdehnung in die Länge zu gewinnen, anklebt. Was aus der Verkennung dieſer Indifferenz der Fläche entſpringt, hat Tölken (Über d. Basrelief uſw.) gezeigt: der geringſte Grad der Ausladung, der das Fernſte anzeigen ſoll, läßt das alſo flach Gebildete doch nicht fern erſcheinen, denn es fehlt die Abſchwächung der Farben und Tinten, welche dieſen Schein erzeugt, und der natürliche Schatten der Figuren, die ſtärker ausgeladen den Schein des Mittel- und Vordergrundes hervorbringen ſollen, hebt vollends, indem er natürlich weit genug reicht, um auf jenes Flachſte noch zu fallen, allen Ferneſchein auf. Will man nun die vermeintlich gewonnene Tiefe

Digitized by Google

dazu benützen, um Figuren in gedrängten Gruppen, also auch in mehreren Abstufungen hintereinander zu verbinden, so verliert immer das Relief der vorderen durch das der hinteren und schließlich wäre der Bildner genötigt, die vorderste ganz frei abzulösen, d. h. er wäre aus dem Relief ganz heraus und hätte das übrige, was noch Relief sein soll, in seiner Wirkung als solches zerstört. Das Figurengedränge späterer, römischer Reliefs können wir nicht als eine berechtigte zweite Form dieses Zweigs anerkennen, wie neuerdings geschehen ist. Der Bildner muß zufolge diesen Bedingungen seine Figuren so viel als möglich mehr nebeneinander, als in die Tiefe hintereinander treten lassen, und obwohl ihm dies immer noch erlaubt, sie in Kampf oder anderer Handlung einander nicht nur gegenüberzustellen, sondern bis auf einen gewissen Grad auch zu verschlingen und so z. B. ein in einzelne Kämpfergruppen aufgelöstes Schlachtgewühl aufzurollen, so wird doch das Natürlichste sein, wenn er als Stoff für seine Darstellung ein reihenweises Auftreten, wie in Prozessionen, wählt. Das Relief ist wesentlich ein Streifen, plastische Entwicklung des bloßen Ornaments, das architektonische Flächen umsäumt, und wohl möglich, daß, wie alle Verschlußzierden auf die Kunst der Weberei zurückweisen (vgl. § 573 Anm.), so auch jene ältesten ägyptischen Umrisse eine Nachbildung von Gewobenem, Gewirktem, Gesticktem sind, worin wir denn überhaupt den Anfang der Malerei zu suchen hätten. Es ist also namentlich der Fries, dem sich das Relief verbindet; die Metopen sind einzelne Felder, die aber in ihrer Wiederholung ebenfalls einen Streifen darstellen, und wie an das Bauwerk legen sich solche Streifen an Sarkophage, Throne, Piedestale und an Gefäße, Geräte (z. B. Schilde), wo sie endlich zu der Kleinheit der Figuren heruntergehen, bei welcher die monumentale Kunst der bloßen Zierplastik weicht. — Wir haben also jetzt das Gesetz der Wenigkeit der Figuren zwar sich erweitern sehen, doch nur in einer Weise, welche uns an der gegenwärtigen Stelle unserer Erörterung geringen Zuwachs zeigt, vielmehr, wie dies am Anfang dieser Anmerkung von einer andern Art reicher Figurenaufreihung gesagt ist, nach einer Seite, die erst im weiteren Verlauf zur Sprache kommen kann, der Komposition nämlich, hinweist, und zwar jener zyklischen, wo es sich nicht um Ein geschlossenes Kunstwerk handelt, sondern der Zuschauer sich fortbewegend von Kunstwerk zu Kunstwerk, endlich eine Summe von Kunstwerken zu einem größeren, von Einem fruchtbaren Gedanken beherrsch-

Digitized by Google

ten Ganzen sich zusammenstellen sieht. So folgen sich im Streifen des Reliefs mäßige Gruppen oder einzelne Figuren, deren keine mit der andern eng verflochten ist, der ganze Streifen gesellt sich zu freiem Bildwerk und beide vereinigen sich mit dem ganzen Bau und seiner übrigen Ausstattung zu einer geistigen Einheit. Das an Figurenzahl so eben Gewonnene entflieht uns unter der Hand in die Längenrichtung und läuft in diesen weitschichtigern Zusammenhang fort. Das Relief hat allerdings seine, wenn auch lockere, Kompositionseinheit, aber als Ganzes im größeren Zusammenhang behält es diesen fortleitenden, weiter führenden Charakter.

§ 612

Auch in Beziehung auf die nähere Bestimmtheit der Gestalten in Sphäre, Lage, Handlung wäre somit der Umfang der Darstellungsfähigkeit ein sehr beschränkter, wenn die Bildnerkunst nicht durch gewisse mythische und symbolische Hilfen, welche die Umgebung anzeigen, durch das Attribut, die Bekleidung, Schmückung, Ausstattung, namentlich aber eine feststehende Gebärdensprache den Mangel zu ersetzen wüßte. Aber auch im Gebrauche dieser Ersatzmittel selbst ist die Bildnerkunst sparsam, weil ihr ganzer Geist sie auf das Allgemeine, vom Zufälligen entblößte Wesentliche hinweist, wie es in der Gestalt an sich liegt.

Die Bildnerkunst bedarf Surrogate für den fehlenden Hintergrund und die beschränkte Figurenzahl, Abbreviaturen, Auszüge, welche stellvertretend das Allgemeine, Viele, das die Hauptpersonen umgibt und uns besagen sollte, was sie sind, leiden, tun, durch ein Einzelnes andeuten. Es gilt dies schlechthin, ohne Rücksicht auf eine bestimmte geschichtliche Form des Ideals, aber es kann auch nicht zur Sprache kommen, ohne sogleich den Blick zu eröffnen in die Entwurzelung der Plastik, wie sie da eintreten muß, wo jenes Prinzip des Vikarierens, des Aussprechens einer ganzen Sphäre durch ein Individuelles, kurz der Akt der ästhetischen Zusammenziehung in seiner mythischen und symbolischen Form, im Ganzen und Großen erloschen ist; wir werden jedoch Recht und Notwendigkeit des Beibehaltens dieser Abbreviatur

Digitized by Google

durch eine Rückversetzung in den Standpunkt des klassischen Ideals in dem Überblick über die Geschichte unserer Kunst aufnehmen. In der Tat ist die Verwendung jener Andeutungen auf dem Punkte, von dem es sich nun handelt, auch bei den Alten nicht der reine und volle Ausdruck ihres mythischen Glaubens. Was zuerst die Ersetzung der ausführlich bezeichnenden Umgebung durch ganze mythische Gestalten betrifft, so ist dieser Gebrauch derselben wohl zu unterscheiden von dem Kunstwerke, wo solche die Hauptpersonen sind, den eigentlichen Zweck der Aufgabe bilden. Ein Flußgott, für sich dargestellt, ist nicht statt des Flusses gesetzt, sondern der Fluß ist in ihm zur Persönlichkeit, zur ganzen, menschlichen erhoben; sind aber die Hauptpersonen andere und soll ein Flußgott mit einer wassergießenden Urne daneben oder im Hintergrund nur anzeigen, daß die Szene an einem Flusse vor sich geht, so gilt jetzt diese Gestalt nicht im vollen mythischen Ernste, sondern eigentlich mehr nur allegorisch, doch bleibt der Vorteil, daß auch das Allegorische mehr Leben hat, weil die Wärme des mythischen Glaubens im Ganzen und Großen die Grundlage bleibt. So dient nun jetzt eine Lokalgottheit, ein Genius, ein Gott für die wirkliche Darstellung einer ganzen Landschaft, Hain, Stadt usw., ja die in Wasser sich auflösende Gestalt des Jupiter zeigt auf der Antoninsäule den Eintritt erfrischenden Regens an. Es handelt sich aber nicht nur von der Szenerie im gewöhnlichen Sinne; auch eine Figurenmenge soll durch Stellvertretung mit den wenigsten Mitteln ausgedrückt werden. Das Verhältnis kann sich hier verändern: die stellvertretenden Figuren können als die Hauptpersonen, ja als die einzigen auf einem ganzen Kunstwerk erscheinen; aber der Fall ist doch der besondere, daß die Stellvertretung hier ausdrücklicher ist als in der mythischen Anschauung überhaupt und abgesehen von einer solchen einzelnen Kunstaufgabe. Es genügt nun z. B. Ares für das ganze Getümmel der Schlacht, in welchem sein Geist braust, oder einige Helden für die obskure Menge der übrigen Mithandelnden (vgl. dazu die wichtige Auseinandersetzung zu § 606): wenige Vorkämpfer fassen ein ganzes Schlachtbild, wenige beratende Häupter eine ganze Versammlung in sich zusammen und gerne läßt sich die griechische Plastik an einer Dreizahl von Figuren genügen (vgl. Winckelmann, a. a. O., Bd. 2, S. 178). Nicht anders verhält es sich mit den symbolischen Hilfen, d. h. den nicht menschlichen, sondern tierischen, vegetabilischen, mechanischen Gebilden, welche Stand, Beschäftigung,

Digitized by Google

Tätigkeit, Situation, Umgebung stellvertretend für die ausführliche direkte Darstellung alles Umgebenden anzeigen. Ein Teil derselben ist nämlich im klassischen Ideal eigentlich nicht mehr Symbol und noch nicht Allegorie: dies sind diejenigen Hilfen, welche einer Person unmittelbar und bleibend beigegeben sind, d. h. die Attribute. Sie bestehen aus alten Symbolen, welche mit dem Fortschritt zum Mythischen in Fluß gekommen, in organischen Zusammenhang getreten sind und so die Bedeutung eines tierischen Begleiters, Gespielen, Dieners, einer Waffe, eines Werkzeugs, irgendeines Gegenstandes, den man spielend hält, bekommen haben, wie der Adler des Zeus, der Delphin der Aphrodite, die Schlange des Äskulap, der Dreizack Neptuns, die Ähren der Demeter usw. (vgl. zu § 434 und die vielen Beispiele in Otfr. Müllers Handb. d. Arch. d. Kunst § 344). Im gegenwärtigen Zusammenhang aber erscheinen sie mehr allegorisch, d. h. sofern sie die wirkliche Darstellung des Hintergrundes, welcher zugleich die Naturbedeutung eines Gottes darstellt (Luftraum, Wasser, Meer usw.) vertreten sollen, sind sie weniger Gegenstand lebendigen Glaubens als eben andeutende Hilfen, wiewohl im Altertum noch immer belebt durch das Ganze der mythischen Anschauung. Andere Anzeigungsmittel sind nun entweder getrennt von den dargestellten Personen oder, wenn ihnen näher beigesellt oder gar in die Hand gegeben, doch nicht stehende Zugabe, sondern für den einzelnen Fall gewählt, um Ort, Situation, Akt zu bezeichnen. In jene Gattung gehören die stellvertretenden Stücke eines Ganzen, die partes pro toto: eine Staude für Hain, Wald, Pfeiler für Haus, einzelner Stein für Gebirge, aufgehängter Teppich für Wohnzimmer u. dgl. Solches tritt namentlich im Relief auf und scheint dem Satze zu widersprechen, daß hier die Fläche nicht als der zur künstlerischen Darstellung mitgehörige Grund zu betrachten sei; dies ist aber nur eine weitere Seite jenes berechtigten ästhetischen Widerspruchs, den wir schon in der Farbe, im Postament, in der Beziehung der Statue zu wirklicher Umgebung gefunden haben (§ 608 Anm. und 609, 1): ein Fingerzeig, ein Schatten, leicht hereinwirkend und an den Grenzen des Prinzips, wonach alles Umgebende und Kontinuierliche in der individuellen Gestalt aufgegangen sein soll, in leichtem Spiele rüttelnd. Zur anderen Gattung gehört z. B. die Phiale, um einen Opferakt, Knotenstock, Syrinx, um Landleben, Palme, um Sieg, Ölzweig, um Hilfeflehen, Tänie, um hohe Ehre, Schattenhut, um Reise

Digitized by Google

und Jagd, runde Mütze, Ruder, um Seefahrt, gesenkte Fackel, um den Tod, Kithar bei Apollo, um ihn als den musischen, Seelen reinigenden, Bogen und Köcher, um ihn als den rächenden Gott, und wieder der gespannte oder schlaffe Bogen, offene oder geschlossene Köcher, um den Moment vor, in und nach dem Kampfe zu bezeichnen, und Anderes. Endlich führen wir Solches auf, was unmittelbarer zur Behandlung der Gestalt selbst gehört, hier aber nicht in seiner rein ästhetischen, sondern eben in der bloß bezeichnenden Bedeutung. Manches davon fällt auch unter den Standpunkt des Attributs, eine hier unvermeidliche Wiederholung. So könnte denn die Plastik nicht auskommen, wenn sie nicht durch Beschaffenheit, Schnitt, Art der Umlegung oder auch Abwerfung des Gewands, durch Waffen und sonstige Ausstattung, beigelegten oder natürlichen Schmuck, wie z. B. die Behandlung der Haare u. dgl., die Zeichensprache vervollständigte, mittelst welcher sie die mangelnden malerischen Mittel ersetzt. Chlamys zeigt kriegerische Beschäftigung an, Nacktheit des Manns den Athleten oder den zu energischer Tätigkeit gerüsteten Gott, des Weibes ursprünglich die Situation des Bades, tiefere Gürtung des weiblichen Chiton Amazonencharakter, Gürtellosigkeit, Vorbereitung zum Tanz, Obergewand, dem Sitzenden auf die Hüften herabgefallen, bequeme Ruhe, fest umgenommenes Trauer oder ernste Sammlung, wie die vor dem Beginn einer Rede, usw. Da die Griechen meistens die Statuen bemalten, so sprach auch die Farbe des Kleides symbolisch mit (Winckelmann, a. a. O., Bd. 3, S. 11 ff.). Aber auch diese Zeichensprache wurde noch einmal abbreviert, so daß z. B. ein Helm die ganze Rüstung bedeutete. Am kurzgeschnittenen Haar erkennt man Epheben und Athleten; edler und ruhiger ordnen sich die löwenmähneartigen Locken des Zeus, unruhiger flattern die ähnlichen des Meeresgottes; die weichen und reichen Haarknoten lassen Bacchus und Ariadne erkennen. Alle diese Dinge sind, wie gesagt, auch ästhetische Motive, hier aber fassen wir sie als Kennzeichen auf. Wie wichtig dies Gebiet ist, zeigen namentlich gewisse Aufgaben im Gebiete des monumentalen Standbilds. Genügt es z. B., wenn, um den Erfinder der Buchdruckerkunst zu bezeichnen, ihm ein paar Typen in die Hand gegeben werden? Wenn den Dichter die Leier bezeichnet, wie ist er vom Musiker zu unterscheiden? Wie kann der Dichter vom Dichter, abgesehen von der Individualität, nach Richtung und Gattung seiner Werke unterschieden werden? Fein hat

Digitized by Google

Schwanthaler Jean Paul durch Anlehnung an einen Baumstamm und die Blume am Rocke charakterisiert, Goethe thront mit Recht jupiterartig auf dem Entwurfe der Bettina von Arnim. — Endlich bedarf die Plastik einer reichen, durch Gewohnheit und Übereinkunft unmittelbar verständlichen Gebärdensprache (vgl. zu § 339, Teil 2, S. 214). Diese beschränkt sich natürlich nicht auf die feineren Organe, Angesicht und Hand, sondern es handelt sich in der Plastik auch von den größeren Bewegungen der Arme und Beine. So bezeichnet ganz besonders der hinter dem Kopf überschlagene Arm bei den Griechen Ruhe und Schlaf, und da dies an die Nachtseite des Seelenlebens, an Traum, Ahnung erinnert, so wird öfters auch der mystische Gott Apollon so gebildet; die erhobenen Hände und Arme zeigen den Akt der Anbetung, des Flehens an; Stehen mit übergeschlagenem Bein drückt bequemes Sichgehenlassen aus, wie namentlich bei den Satyrn, Anziehen des einen Knies bei einem gefallenen Krieger Todeskrampf usw. (vgl. Quandt, „Zur Ästhetik", usw., Allg. Monatsschr. f. Wiss. u. Lit., Nov. 1852, und anderes, O. Müller, a. a. O. § 335). Natürlich vollendet die über die ganze Gestalt verbreitete Bewegung und Haltung diese Symbolik und so ist z. B. der mild vorgebeugte sitzende Zeus der freundlich Gewährende. Es versteht sich, daß alle bildende Kunst die Mimik im umfassendsten Sinne zur Anwendung bringt, der Bildnerkunst aber ist es eigen, daß sie einer einfacheren, mehr festgestellten Mimik bedarf; der Maler kann z. B. den Zorn durch Bleiche oder Röte, gepreßte oder emporgedrückte Lippen usw. darstellen, der Bildhauer hat hierin notwendig ein beschränkteres Alphabet der Bezeichnung, sonst würde er unklar werden und verwirren, weil ihm Farbe, Vielheit bewegter Figuren, Hintergrund fehlt. — Der Schlußsatz des Paragraphen sagt nun aber, daß auf diese Ersatzmittel, wenigstens auf die mehr äußerlichen, das Attribut usw., doch kein allzu großes Gewicht gelegt werden darf; denn es bleibt dabei, daß in der Bildnerkunst eigentlich durch die Gestalt selbst Alles gesagt werden soll, in der sie das Bleibende, Wesentliche der Gattung in fest abgeschlossener Schärfe hinstellt. Es war z. B. leicht, den Laokoon als Trojaner, als Priester zu bezeichnen, aber die rhodischen Künstler haben es unterlassen, sicherlich nicht, um uns auf die genreartige, idyllische Auffassung anzuweisen, die sonderbarerweise Goethe aufstellt („ein Vater schlief mit seinen beiden Söhnen" usw., Werke B. 38, S. 41), sondern um die reine Idee des übri-

Digitized by Google

gens bekannten Mythus, die Idee eines furchtbaren Göttergeschicks, das einen Vater mit seinen Söhnen zerknickt, frei von allem zufälligen Beiwerk zur Darstellung zu bringen; es war leicht, die Situation des Apollo von Belvedere näher zu bezeichnen, allein der Künstler wollte den reinen Lichtgeist als Zerstörer des Unreinen, Dunkeln, Wilden, Verworrenen, Häßlichen nicht in der ausdrücklichen Einzelheit eines besonderen Kampfes auffassen.

§ 613

Da die bildende Kunst im Nebeneinander des Raums, nicht im Nacheinander der Zeit darstellt, so kann sie nur Einen Moment in ihrem Werke fesseln, die losere Verbindung des Relief ausgenommen, worin die Plastik dieselbe Gestalt in verschiedenen aufeinander folgenden Akten wiederholen mag. Der Eine Moment soll aber der fruchtbare, d. h. so beschaffen sein, daß er sich in der Phantasie des Zuschauers rückwärts und vorwärts zu einer Reihe vollwichtiger Bilder erweitert. Was jedoch die Zusammenstellung verschiedener Personen betrifft, so kann sich die Bildnerkunst vermöge ihrer außerzeitlichen Idealität von der Schranke der Zeitrechnung entbinden.

Wir gehen vom Stoffumfang zum Zeitumfang des Darstellbaren über. Es ist klar, welcher Widerspruch entsteht, wenn die bildende Kunst es wagen will, in die Kategorie der Zeit, des Sukzessiven überzutreten: dieselbe Figur tritt auf Einem Werke mehreremal auf, verhält sich also nun zu sich selbst als eine andere, steht neben sich selbst. Im innern bewegten Zeitleben der Phantasie ist es anders, diese führt die Eine Gestalt fort durch verschiedene Situationen; im Raume verfestigt verliert sie diese Flüssigkeit, vermöge der sie wieder und wieder auftritt und doch dieselbe bleibt. Doch ist es in der Bildhauerei nicht ebenso das Merkzeichen einer noch ganz im Kindheitszustande befindlichen Kunst wie in der Malerei, wenn sie jenes Nebeneinander derselben Person wagt; deswegen nicht, weil auch in Einem Rahmen zusammengefaßt die einzelnen Gruppen selbständiger sind als in der Malerei; so findet man z. B. die Taten des Herkules, die Schicksale

Digitized by Google

des Meleager in Einem Werke verbunden. Es versteht sich übrigens, daß dies nur in der loseren Komposition des Relief erlaubt sein kann. — Der Eine Moment aber, den alle bildende Kunst zu ergreifen hat, wenn sie ihrem Grundgesetze treu bleibt, soll „fruchtbar" sein. Wir haben gesehen, daß das Bewegungslose und Stumme in der Phantasie des Zuschauers zu Bewegung und Sprache auflebt (§ 550); das leistet natürlich nicht jedes Kunstwerk, der Künstler muß dafür sorgen, daß es danach beschaffen sei. In dem Gebiete der bildenden Kunst, das wir nun betreten haben, soll das Werk natürlich in höherem Sinne aufleben, als in der Baukunst. Aus einer Reihe bewegter Momente des Menschenlebens wird einer gefesselt und dies soll so geschehen, daß die Phantasie bestimmt wird, sich die weitere Reihe zu entwickeln, der gewählte Augenblick soll so sichtbar ein Ergebnis des Vorhergehenden und ein Keim des Folgenden sein, daß er diese Wirkung mit Nachdruck ausübt. „Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein: kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein. — Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert in dem Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt" (Goethe, W. B. 18, S. 41). Der borghesische Fechter pariert eben einen Hieb oder Stich eines Reiters oder einer Amazone, der von linksher gegen ihn geführt wird; man sieht, wie die plötzliche Lebensgefahr ihn genötigt hat, in äußerster Spannung alle Gewandtheit, Fechterkunst zusammenzuraffen; den linken Fuß zurück, den rechten vorgeworfen, deckt er den weit vorgebeugten Oberleib und Kopf mit dem Schilde, jede Muskel ist in diesem Augenblicke haarscharfer Entscheidung angespannt. Aber er darf keinen zweiten Hieb abwarten, es gilt nicht nur, sich zu schützen, sondern den gefährlichen Feind zu vernichten; der rechte Arm mit der Lanze streckt sich daher bereits zum Ausholen zurück; in der nächsten Sekunde wird der Mann sich wie ein Blitz

Digitized by Google

herumwerfen, mit dem linken Bein ausfallen und den tödlichen Stoß führen. Welcher Augenblick in einer Reihe von Augenblicken einer bewegungsreichen Handlung ist nun der fruchtbarste? Man darf nicht so fragen, es können verschiedene Augenblicke höchst fruchtbar sein und von demselben Künstler oder von verschiedenen in verschiedenen Werken gewählt werden. Man pflegt aber Einen Moment auszuschließen, nämlich den der ganzen, äußersten Entladung aller in einer Handlung tätigen Kräfte; nur das Ansteigen zu diesem Gipfel und das Herabsteigen von demselben soll Stoff der Plastik sein; nur „ein erster und leichter Beginn von Handlung" oder ein Rückgang vom äußersten Konflikte: „die Skulptur muß nicht so darstellen, wie wenn Menschen durch Hüons Horn mitten in Bewegung und Handlung versteinert oder gefroren wären. Im Gegenteil muß die Gebärde nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, eine Intention, oder sie muß ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung zur Ruhe bezeichnen" (Hegel, Ästh. Bd. 2, S. 359 und 403). Diese Einschränkung ist unrichtig; tatsächlich widerlegt sie eben die Gruppe des Laokoon, in welcher, obwohl einer der Knaben noch lebt, doch im Zusammenbrechen des Vaters durch den tödlichen Biß eben jetzt das Äußerste des Jammers eintritt; oder, wenn man dieses Werk nicht als Beleg annehmen will, weil es sich an der äußersten Grenze des plastisch Zulässigen bedenklich bewege, die tausend Darstellungen von Kämpfen aus der besten Zeit, wo eben der Gegner durchbohrt, ein Wettlauf entschieden, eine Familie, wie die der Niobe, vom Todesgeschoß ereilt wird, und Gruppen aus späterer, doch noch guter Zeit, wie jener herrliche Gallier in Villa Ludovisi, der stolz und trotzig nach dem siegreichen Feinde das Haupt zurückwerfend, nachdem er Frau oder Tochter, die ihm wie eine geknickte Blume im Arme hängt, getötet hat, sich das Schwert in die Brust stößt. Es sind zwei Gründe, welche schon L e s s i n g für diese Einschränkung angeführt hat. Der erste ist der, daß ein sogenannter äußerster Moment keine innere Entwicklung eines folgenden Bildes dem Zuschauer mehr gestatte, so erklärt er eine Darstellung des eigentlichen Schreiens im Laokoon darum für unzulässig, weil dann der Phantasie keine höhere Stufe des Leidens vorzustellen übrig wäre. Laokoon tut, was er k a n n, er stöhnt, und er leidet bereits das Äußerste, er wird auch nachher nicht schreien, sondern ein stiller Mann sein. Was übrig bleibt, ist die Vorstellung seines Zusammenbrechens, Todes; ein andermal ist

Digitized by Google

es der Sieg, das heitere Ruhen vom Kampf, und es ist nicht abzusehen, warum das weitere Bild, das der Zuschauer sich entwickelt, nur ein noch höherer Grad furchtbaren Ausbruchs sein soll. Der Bildner muß darin ganz frei sein, er mag das eine Male das Stärkere, Furchtbarere, Äußerste, das andre Mal das Rückschnellen der gespannten Saite, jetzt ein wildes Ansteigen, jetzt ein ruhiges Absteigen unserer eigenen Phantasie zu bilden überlassen. Nicht ein Äußerstes überhaupt, sondern ein Äußerstes besonderer Art ist ihm verboten, ein solches, das aus weiteren qualitativen Stilgesetzen unauflösbar häßlich ist; davon werden wir an anderer Stelle sprechen. Ebenso verhält es sich nun mit dem zweiten Grunde. Lessing sagt nämlich (Laok. Kap. 3): „Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unseren Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können, alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstand ekelt oder grauet." Aber ist denn nicht der Laokoon auch in einem Momente dargestellt, muß sich die Gruppe nicht im nächsten Momente verändern? oder Apollo von Belvedere nicht in der nächsten Sekunde den Arm sinken lassen, die Diana von Versailles den Pfeil auflegen und abschießen, Castor und Pollux mit ihren Rossen eine andere Bewegung machen, der Diskobol abschleudern, der Wettläufer Ladas, von dem die Anthologie fürchtet, er möchte der Basis entspringen, den Kranz ergreifen, der sterbende Fechter zusammenbrechen? Die Bildnerkunst wäre auf einen unerträglich engen Spielraum begrenzt, wenn es ihr nicht erlaubt sein sollte, das Augenblickliche darzustellen, und wenn aus unserer ganzen Darstellung allerdings folgt, was sich weiterhin näher erweisen wird, daß gewichtige Ruhe ihre schönste Aufgabe ist, so kann sie doch keineswegs ihre einzige sein; die mehr erwähnte Schrift: „Der vatikanische Apollo" von A. Feuerbach hat zur Genüge gezeigt, daß diese Kunst ebensosehr auf Leben, Bewegung, Affekt arbeitet und auch den vorübergehendsten nicht zu scheuen hat. Es liegt auch hier eine Begriffsverwechslung zu Grunde: das Momentane überhaupt wird mit einem Momentanen bestimmter Art verwechselt, einem solchen, worin ein Häßliches zum Ausbruch kommt, das in der plastischen Feßlung unerträglich ist und von dem wir gesagt

Digitized by Google

haben, daß es an einem andern Ort zur Sprache kommen wird. Von der bewegteſten Darſtellung führt eine Linie durch unendliche Abſtufungen zum Bilde der vollen Ruhe, aber auch dieſes erwacht zur Bewegung; der farneſiſche Herkules hat gekämpft und wird wieder kämpfen, Ariadne iſt nach unendlichen Seelenleiden in Schlummer geſunken und die Ankunft des Gottes wird ſie erwecken. Die Zeit iſt unendlich teilbar, das Jetzt entflieht uns unter der Hand, der höchſte, ſtärkſte Moment iſt eigentlich gar nicht zu beſtimmen und der Unterſchied der Sekundenzahl zwiſchen der ſchnellſten Bewegung und der ſteten Ruhe, von der wir keinen Augenblick wiſſen, wann ſie, unendlicher Bewegungskräfte voll, wieder zur wirklichen Bewegung übergehen wird, nicht zu bemeſſen. — Haben wir nun hiedurch der Bildnerkunſt einen unendlichen Spielraum in der Darſtellung des Zeitlebens ausgeſteckt, ſo läßt ſich über die Art, in welcher ſich dieſe Weite mit der allgemeinen Beſtimmung gewichtiger Ruhe zu vereinigen hat, für jetzt feſtſtellen: fürs Erſte ſoll dieſe gewichtige Ruhe auch in der äußerſten Erregung noch durchſcheinen; dies näher zu verfolgen gehört aber noch nicht hieher; fürs Zweite iſt allerdings richtig, daß Darſtellung wirklicher, nur nicht lebloſer Ruhe aller der Zuſtände, worin Körper und Seele mit einem gewiſſen tenor in einer Stellung und Lage verweilt, das Weſen dieſer Kunſt einfacher und voller ausſpricht als aufgeregter Zuſtände; fürs Dritte wird von den drei Momenten: Anſteigen zur höchſten Entladung, dieſe ſelbſt, Abſteigen zur Ruhe, der letzte ihr als direkte Aufgabe allerdings mehr zuſagen, als die beiden andern; denn der erſte hat leicht eine gewiſſe bange, dramatiſche Geſpanntheit, welche zu unruhig, ängſtlich wirkt für eine Kunſt, die keine weiteren Mittel hat, eine ſolche Stimmung im Fortgang aufzulöſen: ein neuer poſitiver Beweis, daß das Bild, welches der Künſtler dem Zuſchauer zu vollziehen übrig läßt, keineswegs Stärkeres und das Stärkſte enthalten muß; vom zweiten iſt, wie ſich zeigen wird, jene beſondere Art der ſtärkſten Entladung, welche häßlich iſt und welche allein das höchſt Momentane von der plaſtiſchen Darſtellung ausſchließt, allerdings ſchwer abzuhalten; der dritte aber iſt darum beſonders geeignet, weil, was vorzuſtellen übrig bleibt, eben ein Ruhiges, Beruhigendes iſt. Bei dieſer letzten, der Plaſtik angemeſſenſten Wahl des Augenblicks hat übrigens der Zuſchauer mehr Vorangegangenes, als Folgendes ſich ergänzend vorzuſtellen und dies iſt eine ſehr richtige nähere Beſtimmung

Digitized by Google

des Satzes im Paragraphen; denn gerade jene Bewegung bringt das Wogen der Seele in das rechte plastische Gleichgewicht, welche das Heftigere als ein Vorangegangenes, das Folgende als ein Ruhigeres oder auch Heiteres sich vorzustellen hat; der majestätisch und doch freundlich thronende Zeus *hat* in furchtbarem Götterzorn die Titanen zerschmettert, jetzt *wird* er sein Menschengeschlecht huldvoll schützen und segnen; Apollo *hat* geschossen, ruht aus im Siegesgefühl und wird dem Frommen ein guter Lichtgeist sein; die Harmonie alles Schönen steht nicht nur in Aussicht, sondern ist schon da. — Der Schluß des Paragraphen hebt noch eine Lizenz der Skulptur hervor, wodurch ihre Zeitgrenze sich wesentlich erweitert: sie darf zwar das Sukzessive in Beziehung auf dieselbe *Person* nicht, oder nur vereinzelt etwa im Relief, in ein Nebeneinander des Raumes verwandeln, entschieden aber ist es ihr vergönnt, aufeinanderfolgende Momente derselben *Handlung* ohne Wiederholung der Person wie ein Gleichzeitiges nebeneinander zu stellen, und ebenso mag sie entlegene Räume zusammenziehen auf Einen; so führt Pelops die Hippodamia, die Beute des Wagenrennens, obwohl sie bei diesem nicht anwesend ist, schon im Wagen mit sich: der Künstler wollte mit dem Kampfe schon den Erfolg aussprechen. Es gehört dies gewissermaßen zu den symbolischen Hilfen, den Abbreviaturen des § 612; das Recht zu dieser Freiheit liegt tief in der Phantasie; die Sage selbst läßt manche ihrer Gestalten nicht altern, andere bleiben ihr immer alt, sie stellt zusammen, was in entfernte Zeiten und Räume fällt, weil sie es eben so und nicht anders bedarf, um ihre poetischen Motive zu entwickeln, und darf das Theater durch sukzessiven Szenenwechsel unserer Phantasie die windschnelle Versetzung von einem Raum in den andern zumuten, so hat auch die bildende Kunst ihre Freiheiten in der Form des Nebeneinander, welches schließlich durch das Fortrücken des Auges doch auch ein Mindestes von Nacheinander enthält.

§ 614

1 Die innere *Bestimmtheit* der Bildnerkunst ist der Inbegriff der Gesetze für die qualitative Behandlung des also begrenzten Stoffs in seinen näheren Unterschieden, d. h. der *Stilgesetze*. Es folgt aus dem Prinzip der direkten Idealisierung § 603, daß

Digitized by Google

hier der Stil der einzelnen Kunst (§ 532) mit dem intensiven Begriffe des Stils als der zur technischen Gewöhnung gewordenen Großheit und Idealität (§ 527) besonders innig und unmittelbar zusammenfällt. Als allgemeines Stilgesetz ergibt sich daraus die Forderung durchaus völliger und scharf bestimmter, in einfache, wenig gebrochene, schwungvolle Umrisse eingefaßter Formen. 2

1. Die ganze Unterscheidung zwischen einer äußeren und inneren Bestimmtheit ist zu § 607 bereits als eine nur relative bezeichnet. Wie daher alle unter jenem Begriff erörterten Punkte schon an die Stilfrage rühren, so erhalten sie umgekehrt aus der Erörterung dieser selbst erst vielfach nähere Bestimmung: der Stoff selbst, dessen Umfang erst in seinen äußersten Grenzen angegeben ist, kann sich jetzt erst als eine reiche Welt in der Bestimmtheit ihrer Unterschiede entfalten, die Frage über die Darstellung des Momentanen wird sich in eingänglicherer Weise lösen usw. Die eigentliche Aufgabe ist aber jetzt, den Geist der Bildnerkunst, wie er in der Lehre vom Wesen derselben erst in seinen allgemeinen Zügen entworfen ist, in seiner qualitativen Wirkung konkret zu entwickeln, zu zeigen, welche bestimmte Formen künstlerischer Behandlung des Stoffs nach seinen verschiedenen Seiten dieser Geist mit sich bringt, und dies ist die Lehre vom plastischen Stil. Der Paragraph stellt nun zuerst über den Grundcharakter des plastischen Stils einen allgemeinen Satz auf, der aus jenem in § 603 aufgestellten Gesetze der direkten Idealisierung, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß, sich ergibt. Es ist zu diesem Zweck auf die allgemeine Kunstlehre zurückzugehen. Im § 532 bedeutete Stil zunächst ohne besonderen Nachdruck und positiven Inhalt die Auffassungsweise der einzelnen Kunst, wie sie sich im technischen Verfahren stehend niederlegt. Dagegen ist der Begriff des Stils mit dem ganzen Gewichte positiven Nachdrucks im § 527 aufgeführt, aber nur auf den einzelnen großen Meister, abgesehen von irgendeiner besondern Kunst, angewandt in dem Sinne, den man mit dem Worte verbindet, wenn man sagt: der und der Künstler hat Stil. Stil in diesem intensiven Sinn ist der Ausdruck einer mächtigen Subjektivität, welche „alles Unbestimmte, Gedrückte, Kleine und Gemeine vom Wesentlichen des Gegen-

Digitized by Google

ſtandes ausſcheidet und die der Großheit ihrer Anſchauung entſprechenden, in feſtem Rhythmus ſchwungvoll bewegten, durch ihren über den Wechſel des Augenblicks erhabenen Charakter monumentalen Formen in der ſchöpferiſch umgebildeten Technik niederlegt." Es iſt nun zu zeigen, wie dieſe nachdrückliche Geltung des Stilbegriffs von der bloßen Anwendung auf den einzelnen Meiſter übergeht auf eine ganze Kunſt, ſo daß ſie die vorher indifferente Bedeutung des Worts (§ 532) mit ihrer ganzen Emphaſe ausfüllt. Es iſt aber eben die Bildnerkunſt, bei welcher dieſer Übergang eintritt wie bei keiner andern, und dies iſt es, was aus dem Geſetze der direkten Idealiſierung hier als erſter, allgemeiner Satz ſich ergibt. In jeder Kunſtweiſe wird nämlich der geniale Meiſter jene Eigenſchaften entwickeln; Stil hat Raphael, Michelangelo, Mozart, Sophokles, Shakeſpeare, Goethe, wie Phidias; aber in jeder andern der weiterhin darzuſtellenden Künſte werden dieſelben auf Umwegen in Erſcheinung treten, in der Bildnerkunſt dagegen, weil hier die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, auf Einen Schlag; dort wird man ſie aus Teilen des Kunſtwerks, deren keiner für ſich dieſe ganze Großheit offenbart, zuſammenleſen müſſen, hier werden ſie in jedem Teile, ſofern er irgend auch für ſich ein Ganzes im Ganzen bildet, hervortreten. So auf Einen Punkt überſichtlich zuſammengedrängt iſt dieſe Großheit weſentlich auch Einfalt. Winckelmann ſagt von ihr (a. a. O., B. 2, S. 53): „durch die Einheit und Einfalt wird alle Schönheit erhaben, ſo wie es durch dieſelbe alles wird, was wir wirken und reden, denn was in ſich groß iſt, wird, mit Einfalt ausgeführt und vorgebracht, erhaben. Es wird nicht enger eingeſchränkt oder verliert von ſeiner Größe, wenn es unſer Geiſt wie mit einem Blicke überſehen und meſſen und in einem einzigen Begriffe einſchließen und faſſen kann, ſondern eben durch dieſe Begreiflichkeit ſtellt es uns ſich in ſeiner völligen Größe vor und unſer Geiſt wird durch die Faſſung desſelben erweitert und zugleich mit erhaben. Denn alles, was wir geteilt betrachten müſſen oder durch die Menge der zuſammengeſetzten Teile nicht mit einmal überſehen können, verliert dadurch von ſeiner Größe, ſo wie uns ein langer Weg kurz wird durch mancherlei Vorwürfe, welche ſich uns auf demſelben darbieten oder durch viele Herbergen, in welchen wir anhalten können. Diejenige Harmonie, die unſern Geiſt entzückt, beſteht nicht in unendlich *gebrochenen*, *gekettelten* und geſchleiften Tönen, ſondern in *ein-*

Digitized by Google

fachen, langanhaltenden Zügen." Dies ist streng plastisch gedacht und wir werden es auf das Einzelne des Stils genau anzuwenden haben. Man vergleiche nun auch den weiteren Teil des § 532, wo gesagt ist, daß auf den Begriff des Stils, wie er zunächst akzentlos den Stil der einzelnen Kunst bedeutet, ein besonderer Akzent erst falle, wenn die Auffassungs- und Behandlungsweise einer Kunst auf eine andere übergetragen werde: verfolgt man die Anmerkung, die dies erläutert, so wird man finden, daß die Beispiele, wodurch der Begriff Stilisieren erklärt wird (S. 141), sämtlich eine Erhöhung der Formen im plastischen Sinn, unmittelbar oder mittelbar, enthalten; ein Beweis, daß die Bildnerkunst im vollsten und engsten Sinne als Kunstzweig an sich schon Stil in der intensiven Bedeutung des Wortes fordert. Haben wir nun diesen Satz zunächst aus dem Gesetze der direkten Idealisierung abgeleitet, so führt er in höherer Ableitung auf den Begriff der Objektivität, aus welchem schließlich auch dies Gesetz hervorgeht. In der Bildnerkunst ist das Objektive dem Subjektiven in vollem Gleichgewichte zugewogen (§ 602); ebenso durchdringt sich die Subjektivität des großen, stilbildenden Meisters einfach mit dem Objekte (§ 527), daher sind seine Stilformen wesentlich monumental und in nachdrücklichem Sinne monumental ist ja eben auch die Bildnerkunst; also leuchtet aufs Neue ein, wie hier der formale und der inhaltsvoll gewichtige Stilbegriff mit besonderer Innigkeit zusammenfallen.

2. Dieser Grundbegriff vom plastischen Stile muß sich nun, da aller Stil ein zur technischen Gewöhnung verfestigter Geist ist, sogleich technisch wenden, und es entsteht uns so das erste, allgemeinste Stilgesetz. Der Inhalt dieses Gesetzes ist schon in den fein gefühlten Worten angedeutet, die wir zu 1 aus Winckelmann angeführt haben. Die innere Gediegenheit und Großheit fordert als ihren gleichmäßig herrschenden Ausdruck völlige Massen und ebensosehr scharf bestimmte Teilung derselben; die Völligkeit, das Runde, flüssig und ausgiebig Gefüllte darf nicht die Straffheit und Bestimmtheit der Begrenzungen im Hauptumrisse und in den einzelnen Teilen innerhalb desselben auflösen und die Schärfe der Grenzen, die Teilung im Einzelnen darf nicht den schwungvollen, freien, großen Zug der Umrisse zu vielfach brechen. Im ersten Fall entstünde das Schwammige, Breiige, im zweiten das Kleinliche, Zerzauste, Geknitterte, Getüftelte, und Beides widersteht in

Digitized by Google

gleichem Maße den Bedingungen einer Kunst, deren allgemeiner Stilcharakter, wie wir ihn nun bestimmter erkannt haben, vermöge seiner Objektivität, direkten Idealität, monumentalen Großheit durchaus fordert, daß dem fühlenden Auge freie, große, ganze Bahnen eröffnet werden.

§ 615

1 Was nun zuerst die Schönheit der menschlichen Gestalt, als des Hauptstoffs der Bildnerkunst, an sich und noch abgesehen von der Bestimmtheit des darzustellenden Moments, betrifft, so verlangt dieses Stilgesetz als vorausgesetzten Stoff gattungsmäßig rein entwickelte Natur- und Kulturformen und steckt dadurch der Ausbreitung dieser Kunst über die verschiedenen, in Natur und Sitte begründeten Besonderungen des reinen Gattungstypus eine
2 Grenze; namentlich aber verbietet es ihr, tief in die individuellen Formen einzugehen, und fordert bei härtern Abweichungen derselben vom Urbilde schöner Menschheit mindestens Gediegenheit und Mächtigkeit der Gestalt. Dadurch ist die Plastik bedeutend beschränkt im Bildnis und in der Darstellung der geschichtlichen Schönheit.

1. In der Anwendung dieses Stilgesetzes ist zuerst die Behandlung der menschlichen Gestalt zu erörtern. Die tierische kann nebenbei zur Sprache kommen. Man blicke nun zurück auf den ganzen Abschnitt von der menschlichen Schönheit in der Lehre vom Naturschönen. Dort ist zuerst die menschliche Schönheit überhaupt von der geschichtlich bedingten unterschieden; die Untereinteilungen in der Darstellung der ersteren sind: allgemeine, besondere und individuelle Formen. Unser Paragraph läßt sich auf Alles, was unter diesen Einteilungen befaßt ist, nur soweit ein, als es der Standpunkt mit sich bringt, unter dem er Alles betrachtet; er faßt nämlich die menschliche Gestalt noch abgesehen von besonderen Momenten der Bewegung, ausdrücklichen Stimmungen, Lagen, Handlungen, ins Auge. Diese Abstraktion ist, wiewohl sie sich nicht absolut vollziehen läßt, notwendig, weil die Klarheit erfordert, daß die Frage über das Gebiet der Bewegungen, der inneren

Digitized by Google

und äußeren, nachher für sich behandelt werde. Die Gestalt kommt nun auch hier keineswegs als ein bloß physisches Gebilde in Betracht, wie sie dies denn überhaupt nicht kann; es geht jedes Gesetz ihrer künstlerischen Behandlung aus jener Grundbestimmung der gediegenen unmittelbaren Einheit von Geist und Sinnenleben hervor, deren Ausdruck in der allgemeinen Erörterung vom Wesen der Skulptur dem Bildner zur Aufgabe gestellt wurde, aber was in dieser Auffassung enthalten ist, muß sich eben ganz in der Form niederschlagen, ganz Gestalt werden und es handelt sich, da nun Alles sich t e ch n i s ch wendet, um Grundgesetze in der Behandlung derselben, welche durch alle besonderen Formen, Zustände, Bewegungen hindurch sich erhalten sollen. Das erste, allgemeine Stilgesetz fordert, wie wir gesehen, große, ganze, ebenso geschwungen fließende, als scharf bestimmte Umrisse. Was der Künstler nun immer leisten mag in Erhöhung des Wohlgebildeten, Ausscheidung des Mißgebildeten in den Formen, die ihm der naturschöne Stoff darbietet: der glückliche, der rechte Stoff ist vorausgesetzt. Dies versteht sich bei aller Kunst von selbst; die besondere Strenge der Plastik aber erheischt, daß hier ausdrücklich von der Beschaffenheit des Stoffes die Rede sei; es führt dies hier zu durchaus wichtigen Begriffen, wodurch sich eine Lücke ausfüllt, die wir bei Aufstellung des Prinzips der direkten Idealisierung stehen gelassen. Unser Stilgesetz ist aus § 603 abgeleitet, der das Prinzip der direkten Idealisierung auf die große Beschränktheit der plastischen Kunst in Auflösung des H ä ß l i ch e n begründet. Als häßlich in der plastischen Auffassung haben wir alles zu Unbestimmte und Zerflossene und ebenso alles bis zur Zerrissenheit und Kleinlichkeit Geteilte in der Form erkannt. Es wird sich an anderer Stelle zeigen, welche Einschränkungen daraus entstehen für die Aufnahme des naturschönen Stoffs, der in § 317—323 aufgeführt ist (namentlich „Zustände und Altersstufen"); das Nächste und Wichtigste ist, daß wir von diesem Gesichtspunkte zurückblicken auf das Gebiet, das in § 324—330 unter der Bezeichnung: „besondere Formen" Rassen und Völker, Kulturformen und Staatsleben befaßt. Die Bildnerkunst bedarf durchaus zu ihrem Stoff eines Menschenschlags, dessen natürliche Formen dem reinen Menschentypus an sich und durch die Entwicklung, die sie durch Kulturformen und Staatseinrichtung gefunden, so nahe als möglich, stehen. Es muß jenem Stilgesetze der schwungvoll bestimmten Umrisse durch die Natur und die Volksbildung im größt-

Digitized by Google

möglichen Umfang vorgearbeitet sein; die Malerei ist, wie wir sehen werden, weniger wählerisch, weniger abhängig von einer bestimmten Beschaffenheit des umgebenden Stoffs. Alle Bildnerkunst wird aus diesem Grunde den griechischen Typus als ein Muster des höchsten Vorbilds in der Natur für ihren Stil betrachten müssen, denn kein Volk war je im Bau der festen Form so schön und durch Sitte und Einrichtung in dieser Art der Schönheit so glücklich entwickelt. Schon bei den andern Völkern des kaukasischen Stamms beginnen und wachsen die Verlegenheiten des Bildners und die Völker der andern Rassen können nur in untergeordneter Weise, etwa zum Zweck von Kontrastwirkungen, als Stoff in einem plastischen Kunstwerk auftreten. Mit den Abweichungen beginnt und wächst auch die Ungunst der Kulturformen: der Leib auf Kosten des Geistes angestrengt oder gemästet, oder der Geist auf Kosten des Leibes gebildet, oder endlich ein verdorbenes Ganzes von geistiger Überbildung und sinnlicher Feinschmeckerei ausgeheckt. Die Bildnerkunst kann sich nur an Zustände halten, worin der geistige und sinnliche, der individuelle und der dem Öffentlichen angehörige Mensch in harmonischer Einheit sich entwickelt; alle andern Zustände verschwemmen oder verhärten die Formen oder erzeugen eine unselige Mischung dieser beiden Arten plastischer Häßlichkeit.

2. Die individuelle Abweichung vom reinen Menschentypus ist etwas Anderes und Weiteres, als die vorhin besprochenen Modifikationen, die unter den Begriff des Besonderen im Unterschied vom Einzelnen fallen. Das schönste und in der edelsten Einfalt entwickelte Volk wird in keinem seiner Individuen vereinigt darstellen, was sich als Durchschnittsbildung aus der Vergleichung der Vielen ergibt; der Einzelne weicht von der Rasse seines Volkes selbst, während er sie darstellt, ebensosehr in unendlicher Eigenheit ab; auch im schönsten Volke sieht kein Individuum dem andern gleich und bei den Griechen selbst finden wir einen Sokrates mit den Froschaugen und der deutschen oder böhmischen Kartoffelnase. Verschlossen kann durch diese Welt von härteren und eigensinnigeren Bildungen das Gebiet des Porträt der Skulptur nicht sein, etwas des Individuellen muß ja selbst der im engeren Sinn idealen Natur, dem Gotte zugewogen werden und auch eine vorzüglich götterbildende Plastik kann sich der Aufgabe nicht entziehen wollen, zugleich den Zweig der Porträtstatue und Porträtbüste

Digitized by Google

anzubauen. Bei Völkern aber, die keine Mythologie mehr haben und daher vorzüglich auf das Bildnis gewiesen sind, könnte es, wenn das Porträt wegfiele, so gut als gar keine Bildnerkunst geben. Diese Völker sind eben die nichtgriechischen, weniger schönen; von solchen härteren Nationaltypen ist in Anm. 1 die Rede gewesen, allein das Nationale und der Grad der Eigenheit der Einzelbildung hängt zusammen, denn die allgemeine Abweichung übrigens gebildeter Völker in ihren Körperformen vom edelsten Menschentypus ist zugleich eine stärkere Ausbildung des Individuellen, wie namentlich bei den Deutschen. Die Bildnerkunst verlangt nun mindestens, daß solche Formen, wo sie in harten und schwunglosen Linien abspringen, doch noch Gediegenheit und Mächtigkeit haben; man sehe z. B. den herben Kopf Kants auf Rauchs Denkmal Friedrichs d. Gr.: er ist bei aller Härte doch in seiner strengen, gedanken- und charaktervollen, eckig zusammengefaßten Herbigkeit ganz plastisch. Es sind aber unter den „härteren" Abweichungen auch solche verstanden, wo der Ausdruck „hart" nur der Abweichung, nicht ihrer Art gilt, nämlich allzuzarte, weiche, wie so häufig bei der weiblichen Bildung nordischen Schlags. Eine Gediegenheit läßt sich jedoch auch bei solchen Formen finden, ein Ausdruck ruhiger Einheit mit sich, innerer Ganzheit und Harmonie kann der Erscheinung der schönen Seele eigen sein, die ihr trotz einiger Verschwommenheit und Kleinlichkeit der Formen wieder plastische Haltung, Guß und Fluß gibt. Immer aber hängt es vom Zufall ab, ob ein empirisches Individuum, auch ein bedeutendes, dem Bildner Formen entgegenbringt, wie gerade er sie braucht. Da nun das geschichtlich Schöne von dem allgemein menschlich Schönen sich dadurch unterscheidet, daß bestimmte Personen in ihrer ganzen realen Bedingtheit in Situation und Handlung vor uns auftreten, so erhellt, wie schmal der Spielraum der Skulptur, auch ganz abgesehen von den Schwierigkeiten, welche der Mangel eines Hintergrundes in der plastischen Darstellung mit sich bringt, auf diesem Gebiete sein und in welcher Bedrängnis sich daher eine Kunst befinden muß, welche die Geschichte nicht mehr in den Göttern als ihrem stellvertretenden Auszug anschaut.

§ 616

Nach dem Grade, in welchem sich der Bildner auf die individuellen Formen einläßt, entsteht der Gegensatz eines mehr indivi- 1

Digitized by Google

dualisierenden und eines mehr direkt idealisierenden Stils. Dieser hält die zarte Linie der milderen Modifikation des schönen Normaltypus ein, jenem genügt es, das Gediegene und Mächtige der härteren Eigenform künstlerisch noch zu erhöhen; da jedoch durch diese Erhöhung auch die bedeutender abweichende Einzelbildung irgendwie dem reinen Ideale nahe gerückt werden muß, so
2 kann der Gegensatz beider Stile kein stark eingreifender sein. Von der individuellen Eigenheit der Gestalt sind gewisse, über alle, auch die glücklichsten, Formen verbreitete Einzelheiten, Härten, Zufälligkeiten des Naturschönen zu unterscheiden, durch deren ungebundene Aufnahme der naturalistische Stil entsteht. Der besondere Nachdruck, mit welchem das Wesen der Bildnerkunst empirische Formen auf reine zurückzuführen gebietet, erlaubt jedoch auch dieser Richtung und ihrem Gegensatze gegen die streng stilisierende keinen bedeutenden Spielraum.

1. Den Unterschied zwischen der individualisierenden und der naturalistischen Richtung werden wir genauer bestimmen bei der Erörterung der letzteren. Der individualisierende Stil ist derjenige, welcher sich weit und tief einläßt in die Erscheinungsformen des Individuums, wie sie dessen nur sich selbst gleiche Eigentümlichkeit ausdrücken. Wir stehen aber nicht mehr auf dem Boden des vorhergehenden Paragraphen; in diesem war nur erst von dem Stoffe die Rede, wie ihn die Bildnerkunst voraussetzt, jeder Stoff aber muß ja in der künstlerischen Behandlung noch umgebildet, seine Formen müssen da gestreckt, dort zusammengezogen, durchaus zum idealen Schwung erhöht werden. Der individualisierende Künstler also ist nun zwar im Stoffe weniger wählerisch, er läßt sich auch die unschönere Bildung gefallen; aber er verlangt nicht nur im Naturvorbilde doch jene Gediegenheit und Mächtigkeit (§ 615), sondern, nachdem er diese Bedingung im Stoff erfüllt sieht, wird er (zwar nicht notwendig, denn er kann auch zugleich Naturalist sein, wovon nachher) auch vollständig anerkennen, daß nun erst die Künstlerhand noch das Ihrige tun muß, dies Ganze im Sinn des plastischen Stilgesetzes zu veredlen. Nur tut er dies in anderer Weise als derjenige, der sich eng und fest an das Prinzip der di-

Digitized by Google

rekten Idealisierung hält. Um diesen Unterschied in sein volles Licht zu setzen, müssen wir auf einen Unterschied in den Gegenständen hinweisen, der schon in § 606, dann nach anderer Seite im vorhergehenden Paragraphen kurz eingeführt ist und freilich seine ganze Bedeutung erst in der Lehre von den Zweigen, dann im Überblick über die Geschichte unserer Kunst erhalten wird: den Unterschied der ausdrücklich idealen und der realer bestimmten Naturen. Zu den letzteren gehört natürlich das Porträt und die geschichtliche Darstellung, doch auch die Darstellung des Menschlichen in der genreartigen Allgemeinheit ohne ausdrückliche Beziehung weder auf das Göttliche, noch auf das Geschichtliche. Der Individualist wird sich nun natürlich auf diesen Kreis der realer bestimmten Naturen werfen, der Idealist auf den Götterkreis; der Gegensatz wird aber auch historisch auftreten, indem mit Wegfallen des Götterkreises die realer bestimmten Stoffe zur Hauptaufgabe werden. Dies sei hier nur erst berührt zu Behuf der Deutlichkeit. Indem nun der Idealist jene Aufgabe ergreift, steht er vor dem plastischen Stilgesetze in seiner ganzen Feinheit und Schärfe. Er soll ausdrücklich ein Schönes von weiter Allgemeinheit der Idee darstellen und diese Idee doch als Individuum. Die Bildnerkunst muß diesen Widerspruch lösen wie jede andere Kunst, denn in seiner Lösung beruht ja das Wesen des Schönen an sich (§ 30 ff.), aber sie muß es in ihrer Weise: sie darf, zunächst jedenfalls in dem Kreise von Aufgaben, welche der jetzt in Rede stehenden Richtung entsprechen, dem Ausdrucke der reinen Idee von den Zügen der Individualität ungleich weniger zuwägen als andere Künste. Diese mögen eine sehr ausgeprägte Eigentümlichkeit der einzelnen Erscheinung, die bis zu einem auffallenden Grade des Unregelmäßigen fortgeht, durch einen bewegten Ausdruck von Genialität dahin lösen, daß dieselbe nur als eine besonders scharfe, durch Einseitigkeit mächtige Zusammenfassung der Gattungskräfte in der Tiefe erscheint. Die Bildnerkunst hat dazu, wie überhaupt zur Auflösung des Häßlichen (vgl. § 603), die Mittel nicht. Sie muß also hereintreten in dieses Gebiet der unendlichen Eigenheit, aber haarscharf an dem Punkte, wo diese in härterer Linie vom reinen Menschentypus abspringt, wieder umbiegen und in eine mildere Modifikation einlenken, welche zwischen schroffer Vereinzelung und bloßer Besonderung (Individuum und Art) sich in unendlich feiner Schwebe hält. Diese zarte Abwägung hat niemand so verstanden wie die

Digitized by Google

Griechen; sie mußte, da sie ihren tieferen Grund in der ganzen mythischen Anschauungsweise des klassischen Ideals hatte, schon dort erwähnt werden s. § 437 Anm. 2. Man verstärke um ein Haar den Hügel auf Jupiters Stirne, die großen, runden Augen der Here, die hohen Beine des Apollo und der Artemis, die weiche Fülle in der Bildung des Dionysos, den kleinen Kopf und den Stiernacken des Herkules: und sie werden zu herb eigentümlichen Individuen, sind keine Götter und Halbgötter mehr. Der Individualist dagegen in dem Kreise seiner Aufgaben kann hier ungleich weiter gehen; er wägt denjenigen seiner Stoffe, die dem ausdrücklichen Ideale näher liegen, Heroen, menschlichen Bildungen von genreartiger Allgemeinheit mehr des Individuellen, wie er es aus der Beobachtung entnommen, dem geschmacklos reinen Wasser Winckelmanns (vgl. § 39 Anm.) mehr vom Salze der Eigenheit des Einzelwesens zu; er tilgt, wo er die empirisch gegebene Individualität nachzubilden oder an der Hand der Überlieferung eine Gestalt hinzustellen hat, die ganz den Eindruck eines geschichtlichen Menschen erregen soll, weniger von den im Stoffe gegebenen Einseitigkeiten, relativen Dissonanzen der Form. Allein er kann doch in Aufnahme dieser Züge nie so weit gehen wie der Maler; der von ihm selbst anerkannten Notwendigkeit, daß auch jenes Gediegene und Mächtige, das wir bei unregelmäßigerer Bildung schon im Stoffe vorausgesetzt haben, noch einer wesentlichen Erhöhung bedürfe, muß er durch einen sehr energischen Akt der freien Stilisierung Folge geben. Die Büsten des Sokrates zeigen, wie dies gemeint ist. Dadurch rückt denn auch der Individualist seinen Gegenstand in eine dem Götterideal noch verwandte Höhe; der erhabene Schwung und Zug der Umrisse, der Ausdruck des Substantiellen, monumental Gewichtigen vereinigt beiderlei Stile und es fällt jener „Abglanz des idealen Lichts auch auf die Naturen, die ausdrücklich als endliche zur Darstellung kommen" (§ 606). Es heißt in der Schlußbemerkung zu § 603: schlechtweg könne das dem Prinzip der direkten Idealisierung entgegenstehende von der Plastik nicht ausgeschlossen sein, sonst usw. Wir haben dies entgegenstehende Prinzip nun in der Richtung auf das Individuelle gefunden; aber es ist zugleich gezeigt, daß der Gegensatz nur ein schwacher sein kann. Dieser wichtige Punkt ist wieder aufzufassen in der Geschichte der Bildnerkunst.

2. Naturalismus und Individualismus sind nicht zu verwechseln, sie sind nicht einerlei; sie werden gerne Hand in Hand gehen, aber nicht

Digitized by Google

notwendig. Im Naturaliſten wiegt das Moment der Anſchauung über die umbildende ſchöpferiſche Tätigkeit der Phantaſie vor, daher ergreift er ſeinen Stoff ſozuſagen mit Haut und Haaren: er nimmt die allerhand Einzelheiten, durch die das Leben ſeine phyſiologiſchen Bedingungen im Äußeren ankündigt (Adern, Sehnen u. dgl.), die Härten und Zufälligkeiten, welche Alter, Stand, Wind und Wetter, Gewohnheit, Situation des Moments dem Menſchen aufdrücken und anwehen, Kleinliches, Runzliches, Flatterndes, Spielendes, Nachläſſiges und allzu Straffes mit einer Unbefangenheit in die Kunſtdarſtellung auf, welche von einer entgegenſtehenden Richtung als Ungebundenheit und Unmaß verworfen wird. Wer nun ſo auffaßt und darſtellt, dem fallen mit jenen Einzelheiten und Zufälligkeiten, die über alle Naturerſcheinung hinſpielen und ſich ihr anſetzen, natürlich auch die individuellen Züge mit ihrer Einſeitigkeit und Unregelmäßigkeit in die Hand; es ſcheint daher, der Naturaliſt ſei notwendig auch Individualiſt. Allein erſtens kommt es ganz darauf an, ob er wirklich auch an dieſer Seite aufmerkſam iſt und wählend den ausdrucksvollen Eigenformen des Charakters nachgeht; die Richtung auf das allgemein Naturwahre iſt doch eine ganz andere, als die auf das ſtreng individuell Eigentümliche; er wird ſich z. B. ſehr beſtreben, die bezeichnenden Züge der Lebensalter, Geſchlechter, des Standes wiederzugeben, aber kann damit ſeine Aufgabe für abgetan halten und vergeſſen, daß dieſe Beſonderheiten der *Art* noch kein *Individuum* begründen. Eine naturaliſtiſch behandelte Geſtalt kann in ihren Grundformen von flacher Allgemeinheit des Typus ſein. Die fetten Niederländerinnen des Rubens ſind naturaliſtiſch, aber nicht ſcharf individuell, indem ſie einander ſehr gleich ſehen. Schillers Räuber ſind kühn naturaliſtiſch, aber ohne Schärfe der Individualiſierung. Die äginetiſchen Figuren ſind, was den Leib betrifft, in gewiſſem relativen Sinne naturaliſtiſch, aber die Köpfe ohne alle Individualität. Zweitens: *wenn* auch der Naturaliſt auf das ſcharf Individuelle zugleich geht, ſo ſtiliſiert er es nicht ſtreng, wie dies der Individualiſt ſeiner Richtung gemäß immer noch ſehr wohl kann. Rauch hat Friedrich d. Gr. und ſeine Helden, Staatsmänner, Gelehrten, namentlich jenen Kant, ſcharf individualiſiert und doch energiſch ſtiliſiert, F. G. Schadow dagegen alle ſeine Geſtalten, auch die ſcharf individuellen, naturaliſiert. Der Individualiſt *kann* Naturaliſt ſein, der Naturaliſt *kann* *Individualiſt* ſein, aber jener kann

Digitized by Google

ebensogut auch Stilist sein, dieser ist nicht Stilist, sondern das Stilisieren ist die der seinigen entgegenstehende Richtung. Allein in der Bildnerkunst kann auch der Gegensatz des Naturalismus und des strengen Stils nur ein schwacher sein, wie der des Individualismus und Idealismus. Soweit wie der Maler kann der Bildner nie in der Aufnahme der Härten und Zufälligkeiten gehen; wie dieser muß er, je kühner er in seiner Ungebundenheit sich ergeht, desto mehr den fehlenden Adel der strengen Linie durch Gewalt der Bewegtheit, Hauch der Lebendigkeit ersetzen, aber er kann auch dies nie in dem Grade wie jener, weil ihm die Farbe und die mitdargestellte Umgebung fehlt. Wir werden in der weiteren Verfolgung der einzelnen Momente die Strenge des plastischen Stils und ebendamit die Enge des hier dem Naturalismus gegönnten Spielraums genauer kennen lernen. Auch diesen Gegensatz werden wir als tätigen Hebel in der Geschichte der Plastik wiederfinden, aber die Kraft, die er auf die geschichtliche Entwicklung äußern kann, wird aus diesen Gründen eine stark beschränkte sein. Wir führen hier nur vorläufig die Einzelheit an, daß es freilich noch in der guten Zeit der griechischen Kunst einen Demetrius gab, der u. a. einen kahlköpfigen, dickbauchigen Alten mit angelaufenen Adern bildete; das galt aber auch für eine Kuriosität; Lucian sagt von dieser Figur, sie gleiche einem eigentlichen Menschen: sehr treffend, denn die wahre Bildnerkunst erhebt auch den empirischen Menschen, wenn sie ihn nachbildet, durch ihre Stilisierung in das Göttliche; Quintilian hat für den Naturalisten das Wort: nimius in veritate. — In ähnlicher Enge des Spielraums bewegt sich der Gegensatz des Naturalismus und der strengen Stilisierung in der Darstellung von Tieren. In Bewegungen, Formen, Behandlung des Fells, der Mähnen usw. kann der eine Künstler dem Wurfe des unmittelbaren Naturlebens so nahe als möglich treten, der andere in gemessenerer Ausscheidung des Einzelnen und Zufälligen bis zu einer architektonischen Bindung der Formen fortgehen, die sich der ornamentartig geometrisierten Behandlung der Tiere im Wappen nähert, aber auch der erste kann und darf nie in die Einzelheiten der Naturzüge sich so weit einlassen als Maler oder Dichter.

Digitized by Google

§ 617

In der Behandlung der Grundverhältnisse der Gestalt, wie sie im Knochengerüste gegeben sind, muß die Bildnerkunst gemäß ihrem Stilgesetze ein strengeres Durchschnittsmaß einhalten als die Natur; darin macht sich deutlich die Verwandtschaft des tastenden Sehens mit dem messenden (§ 599), ein Anklang der Proportions- und Symmetriegesetze der Baukunst geltend.

Hier ist es, wo der in § 599 aufgestellte Satz von einer Grundlage eigentlichen Messens im tastenden Sehen an die Reihe der näheren Beleuchtung kommt: dieselbe macht sich geltend in der Behandlung der Proportionen, zu der wir nun übergehen, nachdem die Auffassung der Gestalt im Ganzen und Allgemeinen besprochen ist. Die menschliche Gestalt ist an sich ein organischer Bau, das feste, harte Knochengerüst seine Kernform. Diese Kernform steigt in den zwei symmetrischen Säulen der Beine auf, die sich dann zum Becken ausbreiten; von hier schießt die Rückenwirbelsäule empor, wölbt den Korb der Brustrippen an ihren Seiten heraus, treibt ebenso symmetrisch das zweite große Paar von Bewegungsorganen, die Arme, mit den Schulterblättern seitlich hervor und schließt sich, in den Halswirbeln fortgesetzt, im Kopfe, zur Kugel ausgerundet, ab, oder umgekehrt (vgl. zu § 564, 1, S. 256): das Haupt läßt diesen ganzen Bau als Realisierung der in ihm vereinigten organischen Zwecke ausstrahlen. Es ist dies im Großen und Ganzen, noch mehr, wenn man die Teile in ihre weitere Gliederung verfolgt, ein völlig rhythmisches Gebilde, das in zählbaren Takten sich ansammelt, ausbreitet und wieder sammelt (vgl. zu § 500, 2, auch Winckelmann über die Dreizahl, a. a. O., Bd. 2, S. 165, 166). Durch dies rhythmische Leben, das, im Knochengerüst begründet, am Ganzen des Körperbaues mit seinen Absätzen und Einschnitten zu Tage tritt, sind nun die Proportionen wirklich die erste, noch abstrakte Grundlage der Schönheit der Komposition in Darstellung der einzelnen Gestalt; diese Seite fassen wir aber hier noch nicht weiter auf, sondern die Notwendigkeit des wirklichen Messens, noch nicht die Poesie daran, welche die Griechen durch ῥυθμὸς ausdrückten, sondern das abstrakt Formale, was die Römer durch die Ausdrücke symmetria, numerus, die Neueren durch Proportion bezeichnen. Die Erstreckungen der

Digitized by Google

Teile in dem Grundgebilde des Körpers müſſen ein beſtimmtes Verhältnis von Maßen darſtellen, das ſich in Zahlen ausdrücken läßt. Die Natur wird dieſe Maßbeſtimmung in unendlichen Abweichungen der Völker, Stämme, namentlich aber der Individuen nur als ein Allgemeines aufweiſen, das in keinem Einzelnen ſtreng verwirklicht iſt, die Kunſt muß dies Allgemeine, das Durchſchnittsmaß finden und feſtſetzen. Man hat dies auf die verſchiedenſte Weiſe verſucht, die Äſthetik kann auf die verſchiedenen Arten und Reſultate der Meſſung, nach Ellen überhaupt, nach Geſichtslängen und weiteren Bruchteilen des Geſichts, nach Fußlängen, nach den Achſen der Hauptgelenke (ſo zuletzt C. Schmidt: Proportionsſchlüſſel uſw.) nicht eingehen; ſie überläßt daher die reiche Literatur der ſpeziellen Kunſttheorie zur näheren Prüfung. Das Weſentliche iſt, daß, nachdem freilich zuerſt das natürliche Augenmaß ausgeholfen, mit ausdrücklichem Meſſen und Zählen ein Syſtem feſtgeſetzt werden muß. Es kann dies praktiſch geſchehen durch Aufſtellung eines muſtergültigen Werks, von dem die nachfolgende Kunſt ihre Maße entnimmt, eines ſogenannten Kanons; aber der berühmte Kanon des Polyklet, der Doryphoros, war bereits ein Werk nicht bloß des glücklichen Inſtinkts, ſondern des eigentlichen Studiums, das Meſſen iſt alſo bei der praktiſchen Norm ſchon vorausgeſetzt. So wenig nun aber das Durchſchnittsmaß empiriſch in einem Individuum vollkommen erſcheint, ebenſowenig kann es, nachdem es durch eine Abſtraktion gefunden iſt, in der Kunſt als abſoluter Maßſtab gelten; von der einen Seite wechſelt ſubjektiv die Auffaſſung: ſo ging der griechiſche Kanon von den ſtämmigeren Verhältniſſen des Polykletiſchen zu den ſchlankeren des Lyſippiſchen Stils über; nach der anderen Seite darf ja dem plaſtiſchen Werke die Beſonderung des Alters, der Unterſchiede, die durch verſchiedene Arten der Tätigkeit uſw. entſtehen, und die Einzelheit der individuellen Formen nicht fehlen, wodurch notwendig Abweichungen vom ſchulgerechten Maßſtabe begründet werden. Der Held, Athlet, heroiſche Halbgott hat breitere Bruſt, Apollo und Artemis ovaleren Kopf, höhere Beine uſw. Nie aber können dieſe Abweichungen ſo weit gehen wie in der Natur, ſelbſt in der Porträtbildung nicht: wodurch denn bereits die Schranken des Individualismus und Naturalismus ihre erſte nähere Beleuchtung finden.

Digitized by Google

§ 618

In der Umkleidung der weichen Teile, deren Umriß ein schwungvoll flüssiges Ineinander unendlicher Kreisausschnitte darstellt, soll das Grundgerüste ohne Härte als fester Träger sichtbar sein. Bestimmte Angabe der Hauptabsätze des Organismus, der bedeutendsten Muskel soll sich mit Rundung und Zartheit der Übergänge so verbinden, daß die Andeutung oder schärfere Ausbildung der den Schwung der Hauptlinien zerteilenden, an die Bedingungen des unmittelbaren Lebens erinnernden untergeordneten Einzelteile besonderem Stoff, Moment, Material aufbehalten, immer aber in verhältnismäßig enge Grenzen gewiesen bleibt.

Wir schreiten fort in immer konkreterer Fassung der menschlichen Gestalt unter dem Gesichtspunkte des plastischen Stils. Man blicke nun zurück auf unsere Schilderung derselben § 317 und stelle sich dann die Frage, was der Bildner in Anwendung des in § 614, 2 näher bestimmten Grundgesetzes umbildend damit vorzunehmen habe. Das Knochengerüst soll weniger angegeben, als durchgefühlt werden. Es tritt an mehreren Stellen, Ellbogen, Schulter, Knie, Schienbein, Knöcheln usw. ohne Muskelumkleidung mit bestimmten Marken zutage: diese Formen sollen nicht platt, spitz, knorplig erscheinen, sondern sanft abgerundet werden; Dürres, Beinernes ist mit der Kunst der Schönheit der breitgeschwungenen Umrisse rein unverträglich; aber diese festen Marken sollen auch nicht zu sehr abgerundet, in süßliche Weichheit verschwemmt werden, wie dies in der indischen Skulptur der Fall ist. Brustbeine und Rippen sind leicht anzudeuten, starke Anstrengung, Anziehung des Unterleibs in Angst preßt sie natürlich sichtbarer hervor, wie am Laokoon und borgheſischen Fechter; der erstere grenzt scharf an das allzu gelehrt Anatomische. Der Zauber der vollen Schönheit liegt nun aber erst in dem lebensvollen Strome der unendlich ineinander übergehenden Wellen, welche die das Knochengerüst überkleidenden Weichteile auf der Oberfläche bilden. In dieses rinnende Wechselspiel der Linien muß der Bildner mit kräftiger Faust teilend eingreifen, indem er die Hauptsysteme schärfer als die Natur voneinander absetzt. Wir lassen das Haupt noch bei Seite, das schon die schlanke Einziehung

Digitized by Google

des Halſes vom Rumpfe trennt. Das Gefäß des Atmungsſyſtems, die Bruſt, iſt es hauptſächlich, welche ſich als die am meiſten der Fläche genäherte Partie an der Vorderſeite des Körpers darſtellt. Der Bildner wird dieſen energiſchen Gegenſatz gegen das Runde, hügelig Geteilte durch mächtige Hervorhebung des kraftvoll flach gewölbten Doppelblattes verſtärken und durch ſchärferen Umriß den weich gerundeten Unterleib von ihm ſondern. Dieſer iſt durch ſcharfe Angabe der Leiſtenlinie von den Bewegungsorganen beſtimmt abzuheben, und damit er nicht in das ungeteilt Formloſe zerfließe, werden die drei Felder, in die er vom Ende des Bruſtbeins abwärts zerfällt, von den Weichenfeldern ſeitlich eingegrenzt, in deutlichen Einſchnitten ſich abheben. Der Kugelform, dem volleren Kreisausſchnitt nähern ſich die Schulter, die den Arm von der Bruſt abſetzt, Hüften und Sitzmuskeln, welche die Beine vorbereiten und umgekehrt zugleich ihren ſchlanken Zug kräftig anſammeln. Es gilt nun, dieſe Hauptteile weiter zu teilen, in die Hügelzüge der Muskel zu verfolgen, aber nicht zu weit. Der Bildner muß auch hier das Weſentliche ſtark hervorheben, das minder Weſentliche ausſcheiden oder leicht andeuten. Die Hauptmuskeln müſſen machtvoll hervortreten; wie wohltätig im Großen teilend erſcheinen dem Auge namentlich die gewaltigen Schenkelmuskeln am Herkulestorſo, am ſogenannten Iliſſus im weſtlichen, dem ruhenden Jüngling im öſtlichen Giebelfelde des Parthenon! Je beſtimmter und markiger der Hauptkörper dieſer großen Bewegungshebel angegeben wird, deſto nötiger iſt nun auch, daß das Vermittelnde, Sanfte, Runde den Härten entgegenwirke, die ſonſt entſtünden. Im Körper iſt dies Vermittelnde namentlich das Fett; es ſpielt eine ſtärkere Rolle in den weiblichen Formen; ein ſtrenges Maß iſt in dieſer ausfüllenden Weichbildung dem Bildner vorgeſchrieben, ſonſt hebt er die markige Beſtimmtheit wieder auf und wird ſchwammig, eine Rubensſche Figur wäre in der Plaſtik höchſt ekelhaft; wie weſentlich aber dieſe überleitende Form iſt, wird z. B. an der Wade klar, welche, zu einem Muskelballen ohne Übergangslinie zuſammengezogen, unter die größten Häßlichkeiten gehört. Vermittelnd und überleitend ſind, wenn ſie ſanft angedeutet werden, auch die einzelnen untergeordneten Muskelbildungen; werden ſie ſtärker ausgeſprochen, alſo auch mehr in ihre Einzelheit verfolgt, ſo wirken ſie dagegen als ſcharf teilendes Moment. Wie ſich nun der Bildner hierin verhalten wird, darüber kann im Allgemeinen nur ſo viel ausgeſagt

Digitized by Google

werden: in der Ruhe ist nur durch besondere athletische Entwicklung eines Körpers das stärkere Markieren des Details begründet; die derberen Forderungen des Erzgusses (vgl. § 607) treffen mit dieser Bedingung zusammen (Herkulesideal des Lysippus); in der angestrengten Bewegung aber, also freilich der Situation, in welcher eben athletische Figuren meist zur Darstellung kommen, ist solche Detaillierung durch den Moment an sich gefordert; zu starkes Überwiegen des Teilenden über das fließend Vermittelnde wird dann durch die gleichzeitig steigende Kraft der Hauptmuskeln, welche das Einzelne beherrschen und zusammenhalten, verhindert. Eigentümlich schön belebt sich in beiden Fällen die ausgedehnteste Fläche des Körpers, der Rücken (Torso des Herkules, Öl einreibender Athlet in Dresden u. a.), aber auch der zärtere jugendliche und weibliche Rücken ist ein reizvolles Feld sanfter Hügel und Senkungen. Noch ferner als vieles Muskeldetail liegt dem Künstler das Hervorheben der Sehnen und Adern; sie erinnern zu unmittelbar an den ganzen Apparat, der zum Leben gehört, namentlich weist die Ader zu hart auf die dunkeln Werkstätten seiner Bildung, Erhaltung und Auflösung; die Homerischen Götter sind „blutlos". Nur in Momenten der stärksten Anstrengung ist das Hervortreten dieses Apparats gerechtfertigt: so hat der farnesische Herkules, der eben vom Kampfe kommt, aufgequollene Adern; am Torso, der den verklärt ruhenden Halbgott darstellt, sind keine sichtbar. Außerdem mag die Darstellung sehr reifer, von Erfahrung gehärteter, durchgearbeiteter, männlicher Persönlichkeit die bestimmtere Andeutung dieser ausprägenden, markierenden Lebenssäfte mit sich bringen. Im Materiale des Erzes und bei Tierbildung verändert sich die Sache; jenes fordert an sich stärkere Ausladung auch dieser Einzelform, das gröbere Tierleben aber ist vorherrschend eine Erscheinung der Kraft und die Röhren seines Lebensstroms wie die Hebel seiner massigen Glieder müssen daher ausdrücklicher hervorgehoben werden. — Etwas Sprechendes, Charakterbezeichnendes haben die Sehnen, Adern, Gelenke, Lineamente der Hand, so wie die Unterschiede ihrer Form überhaupt und namentlich der Fingerbildung (vgl. zu § 338). Der Bildner kann sich aber auf die Charakterformen dieses Gebildes schon darum nicht mit dem Nachdrucke legen, womit der Physiognomiker sie beobachtet, weil in seiner Kunst die sämtlichen Glieder zum Ausdruck des Charakters mit einem Gewichte mitsprechen, der den vorzugsweise sprechenden Teilen ihre

Digitized by Google

Bedeutung zwar natürlich nicht entzieht, aber doch das Auge nicht so vorherrschend auf sie hinlenkt, wie dies in einem ganz andern System der Sitte, Bildungsform, Auffassung und Kunstform der Fall ist. Es wird nicht an Modifikationen der Hand fehlen, auch ihre Adern werden angedeutet werden bei den härteren Charakteren, im Ganzen aber wird schöne, rundliche Bildung über Angabe der Einzelformen entschieden vorherrschen. — Was Individualismus und Naturalismus heißt, ist nun schon um einen Schritt deutlicher: beide Richtungen gehen in allen hier erwähnten Formen weiter als die strenge Richtung auf idealen Stil. — Wir schließen diese Bestimmungen über die Behandlung des Körpers mit den Worten Winckelmanns über den vatikanischen Apollo (a. a. O., Bd. 4, S. 260): „Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs und sein Stand zeugt von der ihn erfüllenden Größe. Ein ewiger Frühling wie in dem glücklichen Elysium bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahre mit gefälliger Jugend und spielt mit sanften Zärtlichkeiten auf dem stolzen Gebäude seiner Glieder. Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche, ein Schöpfer himmlischer Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern, noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet."

§ 619

Der plastische Ausdruck des Gleichgewichts der Kräfte fordert verhältnismäßig kleines Haupt; die griechische Gesichtsbildung (vgl. § 348,2), welche als die ihm besonders entsprechende bei idealen Gestalten jederzeit mustergültig bleibt, noch mehr die individuelleren Formen bei realer bestimmten Gestalten sind nach denselben Grundsätzen wie der übrige Leib zu stilisieren; ebenso hat die Behandlung des Haares weiche Fülle und scharfe Sonderung zu vereinigen.

Bei großem Kopf ist entweder das Hinterhaupt und hiemit der Ausdruck des Begehrens, oder das Vorderhaupt und die Stirn, also der

Digitized by Google

Ausdruck des Denkens, oder die untere Partie des Geſichts, alſo der des Grobſinnlichen überwiegend; die Griechen haben daher im Sinne der plaſtiſchen Kunſt maßgebend gehandelt, indem ſie den Kopf verhältnismäßig klein bildeten; er ſpricht mehr als der ganze übrige Körper, aber er ſoll hier nicht für ſich, nicht auf Koſten desſelben ſprechen. Warum das griechiſche Profil muſtergültig bleibt für Idealbildungen, iſt durch die Charakteriſtik desſelben, Teil II, S. 281, dargetan; im plaſtiſchen Stile muß ſich, wie wir geſehen, das ſchöne Gleichgewicht des Lebens durch volle Linien äußern, und ſo fällt die Auffaſſung des griechiſchen Profils bei O. Müller (a. a. O. § 329): „der Grundſatz, die Umrißlinien in einem möglichſt einfachen Schwunge fortzuführen" uſw., ganz mit jener pſychiſchen zuſammen. Hier iſt daher nur noch von dem zu ſprechen, was die Kunſt: auch an dieſem glücklichſten Stoffe umbildend vorzunehmen hat, und auch hierin bleibt die klaſſiſche Skulptur Muſter, denn ſie hat das Stilgeſetz der Vereinigung des Völligen und Runden mit dem ſcharf Geteilten in größter Reinheit durchgeführt. Jenes iſt gegeben in dem ſchönen Oval des Ganzen, der rundbogigen, keine nackten Winkel an den Schläfen zulaſſenden Umkränzung der niedrigen, ſanftgewölbten Stirn durch die Haare, der feinſchwellenden Form der Lippen, der markigen Rundung des Kinns, dem kräftigen Kreisausſchnitt des Unterkiefers, der ſanften, weichen Flucht der Wangen, dem großen, runden Auge; das Scharfe dagegen, das Beſtimmte, an architektoniſche Gemeſſenheit Erinnernde liegt namentlich in der Schärfung des fein geſchwungenen Superziliarbogens, der energiſchen Ausladung der Augenlider, der kantenbildenden Abflachung des Naſenrückens. Von der Behandlung des Auges iſt ſchon zu § 608 die Rede geweſen. Nichts würde die Plaſtik weniger ertragen, als dünne, gekniffene Lippen: dieſe bezeichnen den in ſich verſchloſſenen, bis an das Kinn zugeknöpften Menſchen; die ſanfte Öffnung derſelben charakteriſiert den in Offenheit, Freudigkeit des Daſeins und Fülle reiner Sinnlichkeit frei atmenden Menſchen; ſie ſind von kräftiger und doch zarter Fülle, und um auch den entfernten Schein des Anſatzes zur Tierſchnauze, der in überhängender Oberlippe liegt, zu vermeiden, wird die Unterlippe etwas voller gebildet. Das nordiſch moderne Auge iſt durch die Gewohnheit, vielgeteilte Formen in der Geſichtsbildung zu ſehen, überſättigt wie der Gaumen, der, an ſtärkere Reize gewöhnt, das Waſſer, ſelbſt den reinen Wein verſchmäht; daher über-

Digitized by Google

ſieht es leicht das unendliche Feld der Mannigfaltigkeit in Charakter und Ausdruck, das durch die zarteſten Modifikationen in dieſem rein abgezirkten Lande einfacher Hebungen und Senkungen hervorgebracht wird. Es iſt übrigens durch die Enge des Spielraums der Individualiſierung doch auch härtere, hügeligere, durchgearbeitetere Form nicht völlig abgewieſen; ſelbſt Jupiter hat jene Wolke über der Naſenwurzel; im idealen Gebiete ſelbſt gibt es realer gefärbte Naturen und die Griechen geben dem komiſchen Kreiſe das σιμὸν. Der Unterſchied der beſonderen Formen im Menſchenleben (Genregebiet), noch mehr die Darſtellung der empiriſchen Individualität, bedingt nun aber bedeutendere Abweichungen von der reinen Linie. Hier iſt denn die Hauptſtelle, wo die Gegenſätze des § 616 in Kraft treten; die Behandlung des Angeſichts iſt die eigentliche Walſtätte des Kampfes zwiſchen Individualismus, Naturalismus auf der einen, idealem und ſtrengem Stil auf der anderen Seite. Wo glückliche und edle Bildung in einem gegebenen Stoffe es zuließ, löſten die Alten die ſchwierige Aufgabe gern durch Annäherung an das Ideal einer beſtimmten Gottheit; ſo wird der Kopf Alexanders d. Gr. dem des Jupiter ähnlich gebildet, namentlich auch in der löwenmähneartigen Behandlung des Haares. Von dieſem iſt noch zu ſagen, daß hier, wo eine unbeſtimmte Vielheit der dünnſten Einzelbildungen vorliegt, die Notwendigkeit des Stiliſierens im Gegenſatz gegen eine mit ganz andern Mitteln nachbildende Kunſt beſonders deutlich einleuchtet. Schon im Naturvorbilde muß daher der Bildner Haare vorziehen, die ſich in Gruppen von einiger Völligkeit ſammeln; dies iſt bei gelockten Haaren der Fall, deren Wellen überdies ein viel freieres, naturfriſcheres, lebendiger bewegtes Bild geben als die ſtraffen, die bei nordiſchen Völkern ſo häufig ſind und bald zu dünn und fein, bald ſtrohartig hart und ſtruppig erſcheinen. Der Bildner muß aber das Haar noch beſtimmter in Maſſen ſammeln, als die Natur es tut, und durch ſcharfe Ränder, tiefe Kehlen Einſchattungen hervorbringen, welche dieſen pflanzenartigen Wald teilend beleben und maleriſche Mittel erſetzen (vgl. § 608 Anm.). Dasſelbe gilt vom Barte; der des Jupiter von Otricoli iſt von beſonders herrlicher Modellierung. Das Haar des Weibes mag in weniger volle Maſſen geſammelt und welliger bewegt ſchlangenartig dahinwallen. Straffe, ſtruppige, dünne, mangelhafte Haare bis zur Kahlheit läßt ſich der individualiſierende und naturaliſtiſche Stil friſchweg auch ge-

Digitized by Google

fallen, doch muß auch er sie strenger ordnen und sammeln als der Maler. — Mit dem Felle des Tiers ist dieselbe Behandlung vorzunehmen; besonders schön sind die Borsten am florentinischen Eber gruppiert.

§ 620

Die bildnerische Darstellung der Schönheit der menschlichen 1
Gestalt ist nicht an die Nacktheit gebunden, wohl abert fordert sie ein Gewand, das in Ruhe und Bewegung die Form der Glieder aufzeigt, indem es in seinem Wurfe durchgängig von ihr bestimmt erscheint. Für die Behandlung desselben gilt dasselbe Stilgesetz gleichzeitig völliger Massenbildung und kräftiger Sonderung, wie für den Körper selbst. Bei individuell bestimmten Auf- 2
gaben sind auch weniger günstige Trachten, sofern sie nur Charakter haben und kein falsches Bild von den Körperformen geben, plastisch berechtigt.

1. Nacktheit oder Bekleidung ist ebensosehr eine ethische Stofffrage als eine reine Kunstfrage. Die Griechen haben bekanntlich nicht frühe und nicht ohne Motiv völlige Entkleidung bei ihren Bildwerken gewagt. Namentlich bei weiblichen; denn der Mann ist wesentlich handelnd, und Handeln war dem Griechen nie ein abstrakt geistiges, sondern ebensosehr ein sinnliches, von der Gymnastik ausgehendes, bei welcher das Gewand beläſtigt, und so führte die nackte Darstellung athletischer Figuren nach und nach zur völligen Entblößung der männlichen Göttergestalten und Heroen. Bei der Liebesgöttin war die Nacktheit ursprünglich durch das Bad motiviert, das selbst wieder kosmogonische Bedeutung zur Grundlage hatte; Kindesnaivität und weibliche Anmut ohne höhere ethische Beziehung erscheint mit Recht in reiner Naturform; aber Aphrodite selbst, wo sie hohe, bindende Lebensmacht ist, bleibt nicht ganz unbekleidet, wie die Statue von Melos zeigt. Das Gewand könnte zunächst als eines der zufälligen Anhängsel erscheinen, die der Bildner vom Wesentlichen, Ewigen, Naturbleibenden wegzunehmen hat; allein Bildung ist auch Natur, eine zweite Natur, und ihre Formen sind auch wesentlich. Kleidung ist Scham des Geistes an den Teilen seines Leibes, in denen sich sein Aus-

Digitized by Google

druck nicht konzentriert; Kleidung charakterisiert, spricht Inneres, Weise des Tuns, Inhalt, Würde aus. Aber nicht nur dies; auch abgesehen vom Ethischen ist Kleidung, freilich nicht jede, nicht Hindernis, daß der Körper erscheine, sondern fortgesetzte, wie in einem Nachhall erweiterte Körperform. Sie zeigt als „Echo der Gestalt" deren Bildung und Bewegung auf. Diese Bedeutung kommt nun freilich keiner andern Tracht so zu wie der griechischen (und römischen); warum sie die absolut plastische ist, geht aus ihrer kurzen Charakteristik zu § 348, 3 hervor, wozu vgl. die erschöpfende Erörterung in Hegels Ästh. Teil II, S. 405—416. Wo dieses Gewand, der wenig genähte Chiton und ungenäht frei übergeworfen das Himation und die Chlamys, auf den Gliedern aufliegt, zeigt es deren Schwellung einfach auf, wo es in Falten sich aufwirft, abfällt, sind diese eben durch die Art, wie der andere Teil am Körper aufliegt, durchgängig bestimmt und setzen also diese Ausprägung in bewegter, vervielfältigter, sozusagen kolorierter Weise fort. Bei wirklicher Bewegung verstärkt sich dies Verhältnis, der Affekt fährt gleichsam auch in das Gewand wie eine Art selbständiger Geist, indem die Bewegung in diesem noch nachdauert, auch wenn der Handelnde augenblicklich mit der Bewegung innehält; das Kleid des Tanzenden setzt, wenn dieser sich augenblicklich ruhiger auf den Zehen wiegt, das Sausen der vorhergehenden stärkeren Drehungen und Sprünge, das des Kämpfenden die gewaltsamen Bewegungen fort; man sehe z. B. jenen Satyr auf dem choragischen Denkmal des Lysikrates, der eben einen Baumast abreißt; sein Nebris saust noch im Winde von der Wut, mit welcher er herangestürzt ist. Es ist die Luft, mit welcher hier das Gewand in Spiel tretend gewissermaßen selbständig wird, doch nur um das ursprünglich organische Motiv zu erweitern, zu verdoppeln. Das Gewand bleibt jedoch an sich toter Stoff und dadurch ergibt sich das weitere Motiv einer schönen Kontrastwirkung, indem das an sich tote und nur mittelbar beseelte Anhängsel mit dem es belebenden Leibe in ästhetischem Gegensatze zusammenwirkt, und die mancherlei Abbreviaturen (vgl. § 612), wo eine Chlamys, ein Nebris, herabgefallenes Himation die Gewandung nur andeutet, wollen zugleich künstlerisch das Nackte durch diese Kontrastwirkung heben; man betrachte z. B. den herrlichen Lapithen auf einer der Parthenon-Metopen, der den Zentauren am Haare gepackt hat und weit gespreizt, auf die linke Ferse gestemmt ihn rückwärts reißt, um ihm den Kopf zu spalten: das Hima-

Digitized by Google

tion liegt noch leicht auf der rechten Schulter und dem linken Arm und bildet übrigens, hinten herabgesunken, weit ausgebreitet eine große Draperie, auf der sich wie auf malerischem Hintergrunde die gewaltige Kämpfergestalt prachtvoll abhebt. Ein volles, umgenommenes Gewand setzt dagegen reich, stattlich, ehrwürdig den ganzen herrlichen Gliederbau wie durch unzählige Geister, die sein Geheimnis aus allen Falten und Furchen verkündigen, in Musik. In zarterer, fast überverfeinerter Weise geschieht dies bei den sogenannten nassen Gewändern, wo nur ganz feine florartige Falten zeigen, daß der Körper mit einem höchst dünnen, durchsichtigen, wie durch Nässe anklebenden Stoffe bekleidet ist; hier steht man so scharf an der Grenze, wo das farbige Durchscheinen einzutreten hätte, daß das Auge unwillkürlich die Farbe ergänzt und das Hinübergreifen in die Malerei (vgl. § 612 und Feuerbach a. a. O. S. 198) stärker als irgendwo sich hervordrängt. — Diese ästhetische Wirkung des Gewands liegt nun natürlich nicht im Stoffe allein; die günstigste Tracht verfällt hundert störenden Zufällen, ist in ihren Formen und Falten nie so flüssig und bestimmt, wie es der Künstler bedarf, und es handelt sich also auch hier wesentlich vom stilistischen Verfahren. Dasselbe hat dem bisher durchgängig angewandten Gesetze der Vereinigung des flüssig Freien mit dem streng Geteilten und Gesammelten zu folgen und besonders wird die Behandlung der des Haares verwandt sein; charakterlos geknittertes Gefälte ist auszuscheiden, volle Faltenzüge sind in Gruppen zu ordnen, höher zu wölben, tiefer zu unterhöhlen, glattes Aufliegen ist in reinerer Füllung, abfliegender Schwung belebter, bewegter, fortgesetzter darzustellen. An den schönsten Gewandfiguren der Alten bildet die Draperie ein wohl komponiertes Ganzes wie ein Gedicht: Hauptmassen, untergeordnete Falten von schwereren Faltenzügen beherrscht, Gruppen in Gruppen, dazwischen freies Aushauchen im Faltenlosen.

2. Für rein ideale Gestalten ist die absolute Gewandung, wie sie das klassische Altertum geschaffen, jederzeit ebenso unentbehrlich wie das griechische Profil; wäre sie aber die einzige, so wäre dadurch den neueren Völkern, die vorzüglich auf das, obwohl beschränkte, Gebiet individuell historischer Darstellungen gewiesen sind, fast aller Boden weggezogen. Es mögen auch individuelle Gestalten, so wie genreartige, unter Umständen im Widerspruche mit der Tracht, die sie wirklich getragen, im klassischen Gewand erscheinen, wofern sie aus den realen

Digitized by Google

Bedingungen ihrer Zeit heraus in den Äther des Reinen und Allgemeinen sich erhoben, darin gelebt und gewebt und sich verewigt haben, wie z. B. große Dichter; denn dieses Gewand hat beinahe aufgehört, das einer bestimmten Zeit zu sein, es ist ebensosehr ein reiner Typus, allgemein menschlich, ideal geworden, als es historisch ist, und wen wir „klassisch" nennen, der mag es im Monumente tragen. Dagegen alle realeren Naturen, Staatsmänner, Feldherren, auch geistige, aber dem strengeren Denken zugewandte, wie Philosophen, Kritiker, Erfinder, oder solche, die für ihre Gedankenwelt kühn gehandelt, wie Reformatoren, unverdrossen gewirkt, wie berühmte Lehrer, selbst Dichter, Künstler, wenn sie lebenswärmer, vertrauter aufgefaßt werden sollen, müssen das Kleid tragen, in welchem sie sich wahrheitsgemäß bewegt haben. In der Tat ist die Bildnerkunst ein lebenswärmeres Wesen, als die Schullehre des Idealismus zugeben will, und der Künstler mag auch hier frisch zugreifen, wenn er nur seine Grenzen kennt. Es verhält sich mit den barbarischen Trachten wie mit dem barbarischen Profil: was dem Stilgesetz in seiner höchsten Strenge nicht entspricht, fällt darum noch nicht weg, sondern fordert den Bildner zum Ringen auf. Eine ungefähre Grenze wird aber zu ziehen, innerhalb derselben ein Ungünstigeres und weniger Ungünstiges zu unterscheiden sein. Die Grenze ist die moderne Tracht, weil sie ein falsches Bild des menschlichen Körpers gibt, vgl. § 376, 2; sie ist mindestens ein Äußerstes, Ungünstigstes. Jedermann kennt die Not des Bildhauers, die langen Hosen, welche der Form des Beines folgen, aber an Knie und Knöchel die wahre Linie durch Falten verwirren, die nur vom Schneider herrühren, den Rock oder Frack, der bis an die Hüften dem Körper anliegt, aber schon am Ärmel falsche Falten wirft, wie die Hosen, von der Hüfte an aber in reinen Schneiderfalten oder gar abstrakten Schwänzen niederhängt, durch Mantel, Talar und dergl. zu verdecken. Man denke sich z. B. jenen sausenden Flug des Gewandes, wo er eine vorangegangene Bewegung anzeigt, auf den Frack angewandt! Dagegen lassen sich durch die Welt von Formen, welche zwischen diesem Äußersten und der antiken Tracht liegen, zwei Linien verfolgen, welche in verschiedener Weise plastisch Brauchbares aufzeigen. Nachdem die langen, fließenden Gewänder des früheren Mittelalters, welche, obzwar von oben mehr nach dem Leibe geschnitten und genäht, doch noch ihre Herkunft von der klassischen Kleidung verraten und dem Bildner daher höchst

Digitized by Google

willkommen sind, verschwunden waren und nur als Kleid des Festes und der höheren Würde (Talar, Kirchenrock) im Gebrauch blieben, sehen wir das anliegende Wams, mit ebenfalls knappem Beinkleid verbunden, sich geltend machen; dieses trennt sich später in Hose und Strumpf, wird eine Zeitlang weite Pluderhose, dann, wie das Wams, das ebenfalls eine Zeitlang sehr weit getragen wird, wieder eng. Zu dieser Tracht gesellt sich ein weiter oder fast freier Überwurf, Tappert, Schaube, dann spanischer Mantel, dann wieder kurzer, weiter Rock ohne Taille. Diese ganze Form ist in ihrem anschließenden Teile nicht unplastisch, weil sie nicht störend von den natürlichen Umrissen abgeht; dazu gibt der Überwurf, nämlich der Rock ohne Taille, der spanische Mantel den Gegensatz des Freien, Luftigen, Reichen; sehr weites, kurzes Beinkleid und sehr weites Wams aber ist ebenfalls viel brauchbarer als unsere halbweiten Säcke. Selbst der in die Taille gehende Rock und der Frack der Zopfzeit ist noch so weitschichtig, ausgiebig, daß das Gefälte mehr nach den Stellen motiviert werden kann, wo er auf die ausgeladenere Form des Körpers aufsitzt oder in die eingezogenere einfällt: die Rokokotracht ist auch bildnerisch noch weit günstiger als die neueste. Die andere Hauptform ist die hartschalige, mehr architektonische: das weite, harte Haus der Rüstung, dann der Steifstiefel mit Küraß; Rock und selbst Frack, militärisch dick gefüttert, wie sie es bei dieser schweren Bewaffnung waren, haben auch solchen hausartigen Charakter. Diese ganze Form ist nicht so unplastisch, als sie scheint: die eckig-harte Käferschale gleich dem gewichtig Schwerlötigen, was wir bei harten Körper- und Gesichtsformen der Individualität als Ersatz für die Welle der Schönheit forderten, und eine architektonische Starrheit liegt der Plastik weit nicht so fern als malerisch weiche Formen, die aber ein ironisches Zerrbild der Gestalt geben. Ähnlich verhält es sich mit der Nachbildung sehr schwerer Stoffe in jeder Art von Tracht; der schwerste ist noch zu behandeln, sofern er irgend Falten wirft und die Form andeutet, wie der dünnste und leichteste, sofern er nur nicht im Gefälte charakterlos wie geknittertes Papier erscheint. Auf jene scheinbar so ungünstige Tracht zurückzukommen, so ist auch der Dreimaster unendlich mehr plastisch als der modern runde Hut. Rauherer, farbiger betonter Stein oder Erz eignet sich jedoch für diesen Trachttypus besser, als Marmor. Reichen Beleg für unsere Sätze gibt das Friedrichs-Denkmal in Berlin. Interessant ist besonders die Debatte

Digitized by Google

über die Goethe- und Schillergruppe, die für Weimar bestimmt ist. Beide Persönlichkeiten würden sich nach der obigen Bemerkung für die ideale Tracht eignen, aber dann müßte die Gruppe von den idealen Kunstformen eines schöneren Theaters, eines kleinen Tempels umschlossen sein; zwischen den deutschen Häusern, in der vertrauten nordischen Umgebung wollen wir unsere heimischen Dichter in lebenswahrer Kulturform sehen, und Rietschel genießt den Vorteil der günstigeren Rokokotracht, die er bei der Lessingstatue so glücklich zu verarbeiten wußte. — Die Frauentracht hat im faltenreich langen Rock immer einen Rest von Idealem bewahrt; die übrigen Anhängsel lassen sich, da dies lange Kleid das Hauptstück ist, ohne Gewaltsamkeit ausscheiden.

§ 621

Die reiche Welt besonderer Formen, zu welchem die allgemeine Schönheit der Gestalt durch die Unterschiede der Natur und Sitte sich entfaltet, hat ihre Grenze für die Bildnerkunst da, wo die Form zu unreif oder unbestimmt, durch Leiden oder Alter entstellt, durch mangelhafte Entwicklung gehemmt ist. Innerhalb dieser Grenze verlangt das Stilgesetz beziehungsweise Verschmelzung der verschiedenen Formen zu einem Inbegriffe des vollkommenen Lebens, ohne daß doch die Kraft ihres Unterschieds verwischt wird.

Die besonderen Formen sind teilweise schon in § 615 erwähnt; es konnte von der Schönheit der menschlichen Gestalt überhaupt und von dem allgemeinen Prinzip ihrer plastischen Behandlung nicht die Rede werden, ohne daß ein erster Blick auf dieses Gebiet geworfen wurde, namentlich auf Menschenrassen und Stämme, deren Typus zu weit vom reinen Menschenbild abweicht, und auf entstellende Kulturformen, wie wir solche zuletzt bei der Kleidung kennen gelernt haben; ferner hatte dieser erste Überblick dort den Zweck, sogleich das Individuelle und die mancherlei Einzelformen, in die sich der Naturalismus in weiterem Umfang einläßt, heraufzunehmen und die Schmalheit des Spielraums, in welchem diese Richtungen sich bewegen, als wesentliche Bestimmung des allgemeinen Stilgesetzes auszusprechen. Nunmehr ist aber diese reiche Welt, soweit sie nicht dort bereits zur Sprache ge-

Digitized by Google

kommen, es sind namentlich die anthropologischen, die in der Sitte, Beschäftigung begründeten Unterschiede, wie sie sich im Körper ausprägen, ausdrücklich zu betrachten und die Grenze genauer zu bezeichnen. Wir haben also vor uns die verschiedenen anthropologischen Zustände: Wachen, Schlaf, Krankheit, Tod; die Altersstufen, den Unterschied der Geschlechter, der Beschäftigungen, wie er auch bei vorausgesetzter glücklicher Kulturform besteht, worüber durchaus T. II, C. a. zu vergleichen ist, nur mit dem Vorbehalt, daß wir das tiefere Psychologische, also die Affekte, die sittlichen Motive im Familienleben, den Charakter, wie er sich im Staatsleben und der Welt geistiger Bildung entwickelt, hier vorerst noch bei Seite lassen, weil wir Alles noch unter dem Standpunkte der Ausprägung an der Gestalt als solcher betrachten und von den Momenten besonderer Bewegung noch absehen (§ 615). — Es hat keinen Sinn, an eine Schönheit in abstracto zu denken; es ist Mann, Weib, Kind, Jüngling, Jäger, Hirte, Schiffer, Krieger usw., was dargestellt wird, und die Götter selbst sind geschlechtlich, haben Schicksale, sind Hüter und Schirmherren eines besonderen Kreises, der ihnen ihr Gepräge mitteilt. Es folgt nun klar aus Geist und Stilgesetz der Plastik, daß das Verschwommene und zugleich dürftig Dürre der ersten Kindheit, daß entstellende Krankheit und die runzlige Gebrechlichkeit des hohen Alters, der Leichnam im Auflösungsprozeß, daß eine durch Armut und Hunger, durch Sitzen und Hocken, durch allzurauhe Arbeit gedrückte Erscheinung aus den Stoffen der Plastik wegfällt. Wo die Linie liegt, ist natürlich im Gebiete der Allgemeinheit nicht bei Zoll und Schuh zu bemessen. Der griechische Bildner wagte einen im vergifteten Gewande qualvoll leidenden Herkules, einen Philoktet, aber da konnte der Heldenleib doch noch in unzerrissener Formenfülle dargestellt werden; der Leichnam ist noch schön, so lange der letzte Strahl der Lebenssonne auf ihm ruht und seine Züge erzählen, was er getan und gelitten, wenige Stunden nachher wird er toter Stoff und plastisch unauflösbare Häßlichkeit. Betrachten wir aber dieses also begrenzte Gebiet der Mannigfaltigkeit nach seinem positiven Inhalt, so breitet sich eine Fülle des Schönen wie eine herrliche Gebirgswelt vor uns aus. Die Lehre vom Naturschönen hat einen Überblick gegeben und wir müssen auf diesen Abschnitt zurückverweisen, da es sich an dieser Stelle wesentlich nur um eine weitere Anwendung unseres Stilgesetzes handelt. Die zwei Momente: Auflösung in das Fließende, Weiche und

Digitized by Google

ſcharfe Beſtimmung, Teilung müſſen jetzt mehr im Großen wirken. Es macht ſich nun zuerſt das zweite dieſer Momente geltend: jede Form des Daſeins ſoll in ihren weſentlichen Zügen feſt und markig ausgeſprochen werden; die Idealität, wie ſie im Weſen der Plaſtik mit ſo beſonderer Ausdrücklichkeit liegt, iſt keine Verſchwemmung, keine Flachheit; Kind ſoll Kind, Mann Mann, Weib ſoll Weib uſw. bleiben; der Künſtler hat ſich z. B. wohl gehütet, dem dornausziehenden Knaben und dem aſtragalenſpielenden Mädchen die rührende Herbigkeit der noch unausgefüllten Formen, oder das eifrig Bedachte, ausſchließend Vertiefte ihres Tuns, ihres Spiels zu nehmen. Und dennoch fordert jene Idealität, daß eine unmerkliche, feine Welle die Schärfe des Unterſchiedes ebenſoſehr flüſſig mildere und am Bande der reinen, in ewiger Heiterkeit webenden Schönheit halte. Der ſchlangenwürgende Herkules in Neapel iſt ganz Kind und doch wie rund und voll ſchon der künftige Mann mit dem Stierhalſe und den mächtigen Muskeln ausgeſprochen! Der vatikaniſche Apollo iſt ganz Mann und doch treten die einzelnen Schönheiten der übrigen Götter hier in Gemeinſchaft zuſammen: „eine Stirne des Jupiter, die mit der Göttin der Weisheit ſchwanger iſt, und Augenbrauen, die durch ihr Winken ihren Willen erklären; Augen der Königin der Göttinnen mit Großheit gewölbet und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüſte eingeflößet" uſw. (Winckelmann a. a. O.). Auch Feuerbach (a. a. O., S. 128—130) zeigt, wie dieſer Apollo etwas Mädchenhaftes hat, ohne weibiſch zu ſein, wie er weder Kind, noch Jüngling oder Mann, wohl aber Alles zugleich, Kind ohne die Schwächen der Kindheit und Jüngling in der Kraft und Sicherheit des Mannes iſt. Falſche Einigung der Gegenſätze, das Erzeugnis einer auf lüſternen Reiz arbeitenden, weichlichen Kunſt iſt die Hermaphroditenbildung. So verhält es ſich nun auch mit dem beſonderen Gepräge, das Stand, Beſchäftigung aufdrückt. Im griechiſchen Leben war es namentlich die, auch auf das weibliche Geſchlecht ausgedehnte, Gymnaſtik, die ſchon in dem als Stoff gegebenen Menſchenſtamme das Gattungsmäßige ſo entwickelte, daß ſelbſt Tätigkeiten, die ſonſt zur Ertötung des vollen Sinnenlebens und ſeiner Erſcheinung führen, denjenigen Stempel der Beſonderheit dem Einzelnen nicht aufdrückten, der zum plaſtiſch Häßlichen abführt; ebenſoſehr war aber die griechiſche Erziehung bedacht, durch Kunſt, Dichtung, Beredſamkeit, Spiel den Einzelnen auch geiſtig

Digitized by Google

flüssig zu erhalten, zur schönen Persönlichkeit innerlich auszurunden, und die Kunst vollendete, was das Leben vorgearbeitet. Der Naturalist und Individualist hat nun in diesem Gebiete der Besonderheit ein weiteres Hauptfeld für seinen herberen Stil; er wird Jugend und Alter, er wird den Hirten, Jäger, Krieger, Gelehrten durch schärfere Züge vom Ideal unterscheiden; überschreitet er aber die Grenze, so verletzt er das Wesen seiner Kunst und wird gemein.

§ 622

Der bestimmte Moment nun, in welchem die Gestalt zur Darstellung kommt, muß durch Ungezwungenheit der Haltung in der Ruhe und Rundheit jeder Bewegung das streng Gemessene (§ 617) zum Ausdruck der Zufälligkeit und Wärme des Lebens umwandeln. Sofern sie nicht nur die Schönheit der Linie und das, übrigens im Relief minder strenge Gesetz des festzuhaltenden Schwerpunkts verletzt, ist an sich jede Heftigkeit der Bewegung zulässig, denn nicht der Augenblick an sich, nur der häßliche Augenblick ist ihr untersagt.

Von der Erörterung der Stilgesetze in Behandlung der Gestalt überhaupt und der besonderen Arten der Gestalten gehen wir nun zu dem Punkt über, den wir in § 615 ausdrücklich noch ausgeschlossen und besonderer Beleuchtung vorbehalten haben: dem bestimmten Momente, worin die Gestalt aufgefaßt und dargestellt wird. Wir könnten das Ganze unter den Begriff der Bewegung fassen, denn auch der Zustand der Ruhe zeigt noch vorangegangene und nachfolgende Bewegung; tote Ruhe haben nur die Ägypter dargestellt. Zunächst wird aber die Bewegung als bloß sinnliche gefaßt, von der geistigen noch abgesehen. Wir haben in der Strenge der Proportionen einen Rest von Architektur gefunden, der sich in die Bildnerkunst herein erstreckt. Dieser hat sich nun im Wellenspiele der vollen und ganzen Gestalt wohl mit der Weichheit und Flüssigkeit des Lebens bekleidet, aber die wahre und ganze Auflösung des Starren tritt erst mit dem Spiele des Moments ein. Die Haltung der Ruhe darf keine steife sein, wie jene, welche die soldatische Dressur hervorbringt; dem Ausdruck nach wird dadurch das Gleichgewicht der Naivität zu einem Bilde abstrakter Herrschaft des

Digitized by Google

befehlenden Geiſtes über ſeinen Körper verkehrt, dem Syſteme der Linie nach tritt in einer neuen, ungehörigen Weiſe das architektoniſch Starre und Tote ein, das überdies gerade die Vorſtellung des Fallens erregt, weil die gezwungene Haltung an den mechaniſchen Schwerpunkt ſo erinnert, daß der Zuſchauer das Gefühl hat, die dargeſtellte Perſon und ſofort die Statue ſelbſt habe Mühe, ihn einzuhalten. Der Kopf wird ſich leicht zur Seite und nach vorn neigen, der Rücken zart gebogen erſcheinen, die ſymmetriſchen Organe, Arme und Beine, in ungleicher Lage ſich befinden; insbeſondere werden die letzteren bei ſtehenden Figuren nicht gleichmäßig tragend erſcheinen, ſondern der Körper ſich auf das eine ſtemmen und dadurch das andere befreien (als Geſetz hat dies Polyklet feſtgeſtellt; „ut uno crure insisterent signa“ ſagt Plinius; ſog. Standfuß und Spielfuß). Die plaſtiſche Natur iſt ihrer ſelbſt ſo ſicher, daß ſie ſich völlig gehen läßt; jeder Zwang iſt fern; das freundliche Spiel der Zufälligkeit des Lebens ergießt ſich mild und leicht über das Ganze; das Geſetz der légèreté, das ſchon in § 33 als ein Grundgeſetz des Schönen aufgeſtellt iſt, wird gerade hier doppelt fühlbar, wo es an ſeinem Gegenteile, der Strenge der Proportion, zu Tage tritt. Die Darſtellung wirklicher Bewegung nun führt uns auf den Begriff des Momentanen, alſo zu § 613 zurück. Dort iſt bereits auseinandergeſetzt, daß das Momentane an ſich keineswegs der Bildnerkunſt widerſtrebt, daß der Gegenſatz zwiſchen Ruhe und Bewegung ein relativer iſt und daß die ſchnellſte, augenblicklichſte, alſo auch heftigſte Bewegung dem Bildner nicht verwehrt ſein kann, ſofern nur nicht etwas Anderes, Qualitatives hinzutritt, was dies Quantitative, den Grad der Beſchleunigung und Gewalt, unſchön macht. Dies „ſofern nicht“ drückt der gegenwärtige Paragraph durch das „an ſich“ aus. Es liegt uns alſo bis jetzt eine poſitive Schranke nicht vor als diejenige, welche in der Forderung ſchwungvoll einfacher Umriſſe § 615 und in der Feſthaltung des Schwerpunkts § 600 liegt. Jene fordert allgemeine Rundheit der Bewegungen; bei ſchwächeren, weniger unruhigen gibt ſich dieſe leicht, die heftigen aber reißen die großen Hebel des Körpers mehr exzentriſch ab und es wird ſchwerer, das Spitze, Eckige, Telegraphenartige zu meiden, aber es iſt notwendig. Wir reden hier, wie geſagt, noch nicht vom Affekt als Grund der Bewegungen, es gibt auch ohne ſolchen, namentlich im Tanze, in Leibesübung, Scheinkampf, gewaltſame Bewegungen genug: die Bacchantin ſcheint im wilden Tau-

Digitized by Google

mehr die Glieder wegwerfen zu wollen, der heftige Ausfall des borgheſiſchen Fechters wäre auch ohne die Aufregung ernſten Kampfes denkbar, Myrons Diskobol verkrümmt gewaltſam die Glieder zum Anwurf, die Ring-Fauſtkämpfer in Florenz verflechten ihre Glieder zum wilden Knäuel, und doch iſt nirgends der Fluß der Linien zerriſſen. Die andere Schranke, welche durch die Forderung entſteht, daß der Schwerpunkt auf überzeugende Weiſe eingehalten werde, beengt, wie ſchon zu § 600 im Allgemeinen bemerkt iſt, die Bildnerkunſt weniger, als es den Anſchein hat: es iſt dem Bildner nicht alles „Schwebende, Fahrende, Sauſende, Fallende" (Rumohr, Ital. Forſch., T. I, S. 91) verſagt; aber eine Grenze iſt allerdings geſteckt, ſie iſt da, wo aus dem Verluſte des Schwerpunktes nicht eine ſelbſt wieder in gewiſſem Sinn ſchwungvolle, ſondern ſchlechthin unbeholfene Bewegung hervorgeht, wie das Taumeln des Betrunkenen, das Straucheln des Geſtoßenen. Im Relief iſt dagegen natürlich auch hier der Umfang des Darſtellbaren größer, denn der Grund iſt zwar indifferente Fläche, aber doch auch wieder Anklang mitdargeſtellter Umgebung, Luft, Waſſers uſw., doch muß den taumelnden Bacchus wenigſtens ein gegengeſtemmter Satyr halten, damit ein Gleichgewicht hergeſtellt ſei; Flug und Fall dagegen kommt hier ungehindert zur Nachbildung.

§ 623

Die Heftigkeit der körperlichen Bewegung überſchreitet aber die Schönheitslinie der Bildnerkunſt dann, wenn in ihr eine Bewegung der Seele ausbricht, worin ihr inneres Gleichgewicht aufgehoben iſt. Das Stilgeſetz in ſeiner Anwendung auf den Ausdruck des Seelenlebens verbietet in der Wahl des fruchtbaren Moments, auf welchen die Skulptur angewieſen iſt, nicht die Darſtellung ſtarker und voller, wohl aber abſoluter Affekte, welche in der Geſtalt als Verzerrung erſcheinen. Je näher ein Stoff dieſer ſtarken Form des Häßlichen, deſto ſchwerer die Aufgabe, dies Häßliche in ein Furchtbares oder Komiſches ſo aufzulöſen, daß dennoch dem Geſetze der direkten Idealiſierung Genüge geſchieht.

Die Frage über das Maß der Bewegung iſt es, die durch natürlichen Übergang zur letzten, wichtigſten Seite der inneren Be-

Digitized by Google

stimmtheit der plastischen Darstellung oder des Stilgesetzes führt, zu der Betrachtung des Ausdrucks in unserer Kunst. Denn jenes Positive, dessen Zutritt erst den wahren Aufschluß über das erlaubte Maß der äußern Bewegungen gibt, ist der Affekt, und so sind wir auf diesen geführt als ersten Punkt der Erörterung über den Umfang des psychisch Darstellbaren. Im Affekte schlägt die Seele heraus aus ihrem Innern, flutet aus ihrem Zentrum, ist auf etwas Außenliegendes gewaltsam bezogen; es muß aber durch diese Aufwallung nicht nur die augenblickliche, sondern auch die stetige innere Beschaffenheit der Seele zum Vorschein kommen, und so fassen wir denn das Seelenleben selbst zunächst von außen und gehen fort nach innen. Wie nun im Affekte das Stetige und Bleibende des Seelenlebens sich zu erkennen gibt, indem es durch Bewegung seine Kräfte auseinanderlegt, so wird gleichzeitig alles Bewegende und Bewegliche im Körper, das in der Einheit der Ruhe schlummerte, in seinem Grunde aufgeregt und tritt in der Form der Ausdrücklichkeit hervor. Es kann gar keine Frage sein, daß die Bildnerkunst ebenso berufen sein muß, dies aufgewühlte Meer, als die Meeresstille darzustellen; aber ebensowenig kann darüber ein Zweifel sein, daß das Maß dieser Aufwühlung für die Plastik seine scharf bestimmte, für den Naturalisten, dem wir auch hier begegnen und dessen Richtung auf diesem Gebiete sich wieder besonders kenntlich macht, freilich weiter ausgesteckte Grenze hat durch die Enge des Spielraums, der in einer Kunst dem Häßlichen gelassen ist, welche so beschränkte Mittel besitzt, es ästhetisch aufzulösen. Nun sind wir an der Stelle angekommen, wo sich zeigen muß, was jenes Qualitative ist, wodurch die an sich ganz zulässige Darstellung des schlechthin Momentanen (§ 613) und der heftigsten Bewegung (§ 622) zum unplastisch Häßlichen wird: es ist ein Äußerstes der Leidenschaft, d. h. derjenige Grad, worin die Seele völlig aus ihrem Zentrum gerissen, also jene Gediegenheit, jenes sichere Insichruhen, jener ethische Schwerpunkt eines substantiellen Charakters (vgl. § 605) verloren und an die Stelle jenes Beisichbleibens im Einlassen in Anderes das Verlorensein seiner selbst getreten ist. Verboten ist nicht das Augenblickliche an sich, sondern das, dessen Anblick nur einen Augenblick erträglich ist. Da erst entsteht ein Widerspruch zwischen dem absolut Flüchtigen und der Feßlung im dauernden Material. Im Äußern muß sich der absolute Affekt als ein Krampf der Verzerrung darstellen: statt einer „vielstimmigen Har-

Digitized by Google

monie der Kräfte, ſtatt einer nie endenden Kreisbewegung ein einziger ſchreiender Laut, etwas Maskenartiges; die Züge werden leblos und ſtarr und in der Haltung der ganzen Geſtalt, in jeder Gebärde erſcheint die Bewegung nur wie das Zucken, die Ruhe wie die Erſtarrung eines willenloſen Krampfes" (Feuerbach a. a. O. S. 60. 61). Wo nun der Moment eines höchſten Ausbruchs ſo beſchaffen iſt, da iſt natürlich die nächſte Auskunft, ihn überhaupt zu vermeiden und den Augenblick *vorher* oder *nachher* zu wählen; *hier* erſt hat dieſe Vorſchrift, die wir zu § 613 als eine vorzeitige auftreten ſehen, ihre Geltung. In Griechenland verfuhr auch der Maler, plaſtiſch keuſch, gerne nach ihr: die Medea des Malers Timomachus kämpft noch mit ſich und zieht das kindermordende Schwert unentſchloſſen halb aus der Scheide, ſein Ajax *hat* die entehrende Tat getan; um ſo gewiſſer der Bildhauer: eine Niobe iſt ſchon da angekommen, wo ihr die vom Mythus erzählte Verſteinerung mit löſender Geiſterhand das Letzte, Äußerſte der Verweiflung abnimmt, Laokoon hat wohl einen Augenblick vorher krampfhafter gerungen und die Rondaniniſche Meduſe iſt tot. Allein in der Tat iſt es mit dieſer Auskunft noch nicht getan; gerade in dieſen drei Beiſpielen ſehen wir einen Moment gewählt, welcher dem Äußerſten, Verzerrenden eines ſchrecklichen Affekts noch ſo nahe liegt, daß der Künſtler, wenn dieſe Werke dennoch ſchön ſind, offenbar dies Heiligtum der Grazie durch andere Mittel zu retten gewußt hat als durch das äußerliche der Wahl des Moments. Iſt nun dies zugegeben, ſo kann ja die Löſung der Schwierigkeit überhaupt nicht im Stoffe liegen, wir müſſen die wahre Auskunft im Kunſtſtile ſuchen; ſeines Zaubers mächtig mag nun der Künſtler jenen äußerlichen Ausweg geradezu ganz aufgeben, und er tut es, wie wir aus mehreren Beiſpielen zu § 613 erſehen, die den fruchtbaren Moment mitten im Toben, im höchſten Ausbruch des Zorns oder Leidens ſuchen. Wir müſſen uns nun klarer machen, was in dieſem Falle eigentlich ſeine Aufgabe iſt. Wir haben (§ 603 mit Anm.) erkannt, daß in der Bildnerkunſt in gewiſſem Sinne das Häßliche ſelbſt ſchön ſein muß. In ein Furchtbares (oder Komiſches) muß es zwar auch der Bildner auflöſen, aber dieſem ſelbſt kann er nicht die ahnungsvolle geiſtige Tiefe geben, wie es die Mittel anderer Künſte erlauben; alſo bietet ihm dieſer Umweg nicht die Rettung aus dem an ſich Häßlichen, wie den letzteren. Daher bleibt ihm, wenn er einmal das Bild des vollen Sturmes wagt, nur der

Digitized by Google

Weg, daß er gleichzeitig „mit der wütend aufgewühlten Oberfläche des Meeres seine stille Tiefe sehen lasse, d. h. in der höchsten Leidenschaft eine große und gesetzte Seele zeige" (Winckelmanns berühmte Worte vom Laokoon-Werke Bd. I, S. 31). In diesem geistigen Rettungsmittel der Schönheit ist nun das Wahre jener äußerlichen Auskunft erhalten: die innere Kraft der Seele mäßigt die Leidenschaft auf ihrer Höhe so, daß es ist, als wäre diese Höhe schon überstiegen, der äußerste Moment schon abgelaufen und ein späterer eingetreten. Dieses Mittel muß nun aber, da hier vom Stile die Rede ist, in einer bestimmten Behandlung der Formen sich Ausdruck geben. Jedoch sind verschiedene Fälle denkbar: das eine Mal wird es mehr darauf ankommen, positiv in der Art der ganzen Bewegung die Herrschaft des Geistes über den Affekt auszusprechen, obwohl auch dies nicht in abstrakten, sondern in der Weise, daß diese Geistesherrschaft selbst wieder wie eine zum Eigentum der Gestalt gewordene Naturkraft erscheint; das andremal muß der Adel der Form ohne diesen bestimmten Ausdruck dämpfend wirken, und in einem dritten Fall vereinigt sich Beides. Um diese Fälle zu unterscheiden, muß die Sache genauer ins Auge gefaßt werden. Wir sind hier auf die Lehre vom Erhabenen der Leidenschaft und vom Pathetischen im 1. Teile (§§ 105. 106. 110—116) zurückgeführt. Dort sind die Bezeichnungen genauer genommen: Leidenschaft bedeutet sinnlich-seelische Erregung ohne Rücksicht auf das Sittliche des Inhalts, das Pathetische aber das Aufbrausen oder das Leiden des mit ethischem Gehalt erfüllten Willens. Das Erhabene des bösen Willens, das dort in die Mitte zwischen diese beiden Formen gestellt ist, fällt für das Ideal der Plastik notwendig weg. In der ersteren Form nun ist es überhaupt leichter, die Grazie plastischer Schönheit zu wahren, denn jener *θυμὸς*, halbsinnliche Zorn des Kriegers, Ringers usw. reißt die gediegene Kraft der Seele nicht aus ihrem Zentrum, er wüchse denn zu tierischer Wut an, die der Künstler einfach meidet. In der zweiten Form ist das positiv Pathetische der leichtere Stoff, denn da ist der Wille von der Leidenschaft positiv unterstützt und es ist keine Gefahr, daß der erhabene Lichtgott, der soeben das Ungeheuer getötet, im strahlenden Siegesgefühl, worin der göttliche Zorn noch über seine Befriedigung gemäßigt hinüberwirkt, seine Würde verliere: „von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus; Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Un-

Digitized by Google

mut, welchen er in ſich zieht, blähet ſich in den Nüſtern ſeiner Naſe und tritt bis in die ſtolze Stirn hinauf, aber der Friede, welcher in einer ſeligen Stille auf derſelben ſchwebet, bleibt ungeſtört und ſein Auge iſt voll Süßigkeit, wie unter den Muſen, die ihn zu umarmen ſuchen" (Winckelmann a. a. O.). Aber im negativ Pathetiſchen, wo alle Nerven im äußerſten Schmerze zucken und im innerſten, verborgenen Grunde der Wille dem Leiden entgegenwirken ſoll, ohne daß uns doch der Künſtler auf den Boden abſtrakter, moderner, Kantiſcher Moral verſetzte: da wird es ſchwer, das Maß zu treffen. An dieſer Grenze ſteht der ſterbende Fechter und jene Gruppe in der Villa Ludoviſi, wo der ſtolze Überwundene ſeinen und ſeines Weibes Tod der Knechtſchaft vorzieht. Beides ſind Barbaren, Kelten, eine reine Linie der Schönheit iſt nicht ihr Element, kann ſie alſo nicht, wie wir dies bei anderen Stoffen finden werden, im Äußerſten vor Häßlichkeit ſchützen; es gilt ſtrengen Befehl der Seele über alle niederſchlagenden Affekte, dort, damit der Tod durch fremde Hand nicht zum Schauſpiele ſchmählichen Niedertaumelns werde, hier, damit der Tod durch eigene Hand als freies Werk des Willens, nicht der blinden Verzweiflung erſcheine. Aber nun ſind es zwar barbariſche Naturen, doch Naturen, ihr freieſtes Wollen kein abſtraktes, ſondern ein gefülltes, kernhaftes, feurig männliches: und ſo hält ſich jener, ehe die Glieder erlahmend zuſammenbrechen, noch einen Augenblick mit Heldenanſtand, ſtählern, muskelſtraff, ein eherner Menſch, zuſammen, ſo ſtößt ſich dieſer, das ſtolze Haupt nach dem Feinde zurückgeworfen, kurzweg, ohne Skrupel, mit Einem ganzen Entſchluß das kurze Schwert in die breite Bruſt. Trotz dem Mangel des griechiſchen Profils bewirkt nun aber allerdings auch bei ſolchen härteren Stoffen der Künſtler die wunderbare Mäßigung des Furchtbaren nicht allein durch den beſonderen Vorſatz, im Leiden eine große, männliche Seele zu zeigen. Seine Kunſt ſelbſt bietet ihm ein Syſtem von Formen, wie ſie zum Ausdruck des inneren Maßes und Gleichgewichts der Seele der plaſtiſche Stil einmal entwickelt hat; es iſt die ſtraffe Fülle, es iſt der Schwung des Umriſſes, der an ſich ſchon die häßliche Zerwühlung abhält. Dies gilt nun in ſeiner ganzen Bedeutung da, wo tiefes Leiden *ohne dieſe ausdrückliche Selbſtbeherrſchung* darzuſtellen iſt, wo dagegen der ideale Stoff den höheren Adel der Form, das griechiſche Profil mit ſich bringt. Hier muß man mit Schelling (Über d. Verh. d. bild. K. zu d. Natur) ſagen: die Vorſchrift,

Digitized by Google

daß der Ausdruck der Leidenschaft zu mäßigen sei, damit die Schönheit nicht leide, ist umzukehren und so auszudrücken, daß die Leidenschaft eben durch die Schönheit selbst gemäßigt werden solle. In der Tat ist denn schon das griechische Profil „ein unerschütterlicher Damm, welchen der reißendste Strom der Leidenschaft nie ganz durchbrechen kann" usw. (Feuerbach a. a. O. S. 52. 54); es ist aber nur die höchste Ansammlung eines Ebenmaßes, das die ganze Gestalt wie ein edler Panzer einfaßt und gegen die Zerreißung ihrer Formen durch Übermaß der Leidenschaft schirmt. Hieher gehört nun gerade namentlich der Laokoon. Er leidet so schrecklich, daß der Ausdruck des die physische und moralische Qual niederkämpfenden Willens in der Tat weniger in irgendeinem besonderen Zuge, als in dem ungestörten Adel aller Form und Bewegung, in dem reinen Schwung und der Auge und Sinn beruhigenden Kreisschwingung aller Linien der ganzen Gruppe als ein unsichtbar sichtbar ergossener Geist keuscher Grazie zu suchen ist. In der Niobe treffen gerade diese Mittel des plastischen Stils mit dem oben erwähnten Vorteile des Mythus zusammen: sie wird im höchsten Schmerze zu Stein, und dieser Stein ist der Marmor im Adel seiner Künstlerform. Auch lag hier eine große Erleichterung, vielmehr selbst ein Motiv der Schönheit in der Art des Leidens: tief und entsetzlich, war es doch nicht ein solches, das die Seele häßlich zerreißt, wie Scham und Reue, es war der Schmerz der Mutterliebe, an sich selber schön und göttlich; der Bildner durfte ihn nur nicht zur wilden Verzweiflung werden lassen, sondern das Auflösende, Hinschmelzende, Hinschwindende darin mit der griechischen Anschauung des Schicksals als eines Unabwendbaren, das der Mensch nach vergeblichem Widerstand mit der Großheit objektiven Notwendigkeitssinns hinnimmt, zusammenfassen, so stellte er das Urbild der unendlich leidenden, im Leiden noch unendlich erhabenen Mutterliebe vor unser Auge. Es ist aber noch der dritte Fall zu unterscheiden und wir machen ihn sogleich durch Beispiele klar. Der Athamas des Aristonidas erschien von Scham und Reue, von den Spuren der eben erst gewichenen Wut, die sterbende Jokaste des Silanion von sittlichem Grauen vor sich selbst im Innersten zerwühlt: das sind andere, häßliche, grasse Affekte; hier vereinigte sich jene Aufgabe, das Zerreißende des Schmerzes durch ausdrückliche Offenbarung der herrschenden Seelengewalt zu dämpfen, mit der anderen, allgemeinen, den ganzen Adel der plastischen Form gegen das Widerliche der Seelenzerrüttung in Kampf

Digitized by Google

zu führen und dadurch den Ausdruck dieſer zur dünneren Wolke umbilden, durch deren Schauerflor die auch in der tiefen Zerklüftung noch große, wie in ſich ſelbſt gedoppelte und mit ihrem höheren Selbſt über ihrem leidenden Selbſt mit ungebrochener Gediegenheit und Mächtigkeit thronende Seele hervorſtrahlen zu laſſen. Der Triumph aber der Plaſtik iſt die Darſtellung eines feindſeligen, verderblichen, nahe an die Schauerlichkeit der chriſtlichen Vorſtellung des Böſen ſtreifenden weiblichen Weſens, das eines graſſen Todes geſtorben iſt, deſſen Zuckungen auf ſeinem von Schlangen ſtatt der Locken umringelten Antlitz ſtehen geblieben ſind, einer Totenmaske, deren Anblick den entſetzten Menſchen verſteinern und welche doch in einer Unendlichkeit von Schauern des Gräßlichen noch ſchön ſein ſollte: das Meduſenhaupt. Hier konnte kein Ausdruck gegenwärtig wirkender innerer Erhebung die Züge des verröchelnden Ungeheuers adeln; hier war kein anderer Weg als der, ſich an die ſpätere Sage zu halten, welche die Meduſe als ſchön und von Poſeidon der Ehre ſeiner Umarmung gewürdigt vorſtellte; nun entſtand die Aufgabe, ein vollendetes Bild jenes im weiblichen Geſchlechte nicht ſeltenen Charakters zu geben: eine Natur, edel angelegt und dieſer Adel in den Zügen, wie ſie aus der Hand der Natur kommen, feſt ausgeprägt, dieſe Natur gefallen, durch dämoniſche Leidenſchaft verwildert, aber im Falle noch die Erinnerung jenes Adels bewahrend; in leiſen, faſt unſichtbaren Spannungen der Haut, Schatten, Hügeln wehen nun die Geſpenſterſchauer des Graſſen über dieſe Züge hin und die ſtehengebliebenen Krämpfe eines grauſen Todes, wie ſie namentlich in den Mundwinkeln und der erſchlaffenden Unterlippe ſpielen, werden wie zu einem Symbole der Selbſtvergiftung des furienhaften Weibes, der hippokratiſchen, brecheriſchen Luft, in der ſie ſich und ihre Umgebung erſtickt. Die Rondaniniſche Meduſe, durchaus graß und wunderbar ſchön zugleich, iſt einer der höchſten Siege der Bildnerkunſt in äſthetiſcher Auflöſung des Häßlichen. — In das Komiſche führen Affekte und Zuſtände grobſinnlicher Art hinüber: Trunkenheit, Wolluſt, tieriſche Neigungen jeder Art. Es kommt in der Plaſtik darauf an, auch ausgelaſſenen Naturen Gediegenheit, Fülle, Sicherheit der Berechtigung zu geben, auch auf ſie den Abglanz des Göttlichen zu werfen, was freilich am ſicherſten geſchieht, wenn ſie zum voraus in den mythiſchen Kreis aufgenommen ſind, wie das Gefolge des Bacchus. Die Silene, Satyrn der Alten zeigen dieſelbe wunderbare Dämpfung des Gemeinen

Digitized by Google

wie ein Laokoon und eine Rondaninische Meduse des Furchtbaren, dieselbe wunderbare Rückführung der Linie vom Abnormen zur Welle der Schönheit.

§ 624

1 Auf der andern Seite schließt der bildnerische Stil ebensosehr ein flüchtiges Mienenspiel aus, welches nicht die Wirkung einer durch die ganze Gestalt strömenden wesentlichen Empfindung, sondern nur augenblickliches Hervortreten eines übrigens aus seiner leiblichen
2 Erscheinung zurückgezogenen, in sich verschlossenen Gemütes ist. Hiemit fällt, sofern nicht anderweitige statuarische Eigenschaften solche Darstellungen in beschränkter Weise rechtfertigen, das ganze Gebiet von Zuständen und Erregungen weg, welche der subjektiven Innerlichkeit angehören und der Bestimmung in § 605, 1 widersprechen.

1. Die erste Beschränkung, die des Gebiets der bewegten Physiognomik oder der Mimik (vgl. § 339), folgt deutlich aus der Forderung ganzer und voller Affekte, wie sie eine offene, große, sinnlich-sittliche Seele bewegen. Die Flüchtigkeit an sich wäre es nicht, was hier dem Bildner Grenzen setzt, denn wir haben längst erkannt, daß ihm die Feßlung des eiligsten Moments, wenn nur kein innerer, qualitativer Grund dagegen spricht, erlaubt ist. Hegel nennt das kleine Spiel der Mienen und Gebärden, von denen hier die Rede ist, das Mienenhafte (Ästh. Teil II, S. 374. 375); er faßt aber das verbotene Gebiet zu weit, denn nicht alles Mienenhafte, nicht jeder flüchtige Strahl oder Schatten innerer Seelenregung, der sich in kleineren Bewegungen der Glieder und Gesichtszüge ausdrückt, ist, wie er meint, Ausdruck eines für die plastische Auffassung zu subjektiven Lebens. Es gibt ein Lächeln, ein Nicken, ein Stirnrunzeln, Auf- und Niederziehen der Lippen, das einer ganz gediegenen, naiven Seele angehört; dasselbe ist wohl zu unterscheiden von jenem mimischen Spiele, wie es der in sich verschlossenen Subjektivität eigen ist, die sich hinter ihre Erscheinung verbirgt, ihr Inneres nicht im Ganzen und Großen herausläßt, sondern nur die Oberfläche, sozusagen die äußersten Spitzen der besonders sprechenden Teile der Gestalt den Eindrücken so weit preisgibt, daß diese durch ein flüch-

Digitized by Google

tiges Zucken, z. B. der Augenlider, der Mundwinkel, der Finger zu sagen scheinen: ich will wohl merken lassen, daß ich Eindrücke, Urteile habe, aber nur in der andeutenden Weise, die keinen weiteren Blick in mein Inneres gestattet. Es ist dies noch nicht eigentliche Blasiertheit des eitel zugeknöpften Subjekts und Lorgnettengesichts, der moderne Mensch überhaupt hat im Allgemeinen dies kurz angebundene Agieren, das hinter der Scheidewand der Verschlossenheit nur leicht und vornehm einen andeutenden Finger hervorstreckt, aber freilich geht es leicht und häufig in jene widerliche Form einer aller Natur und Naivität entfremdeten Menschenklasse über. Auch der hämische, verschlossene, duckmäuserische, frivole, böse Mensch, ganz abgesehen von einer allgemeinen Bildungsform der Zeiten, zeigt dies halbe, abgezwickte Mienenspiel; „dagegen auf dem Gesichte der griechischen Helden zeigte sich kein spitzfindiger, leichtfertiger oder listiger, noch weniger höhnischer Blick, sondern die Unschuld schwebet mit einer zuversichtlichen Stille auf denselben" (Winckelmann a. a. O. Bd. II, S. 146). Öffnet sich ein solches Gemüt der momentanen Stimmung und drückt diese im kleinen Mienenspiel aus, so fühlt man den warmen Strom, der die ganze Seele aufrichtig durchdringt und, wo er anschwillt, im vollen Wellenschlage einer ganzen und gewaltigen Leidenschaft hervorbrechen wird.

2. Die Zurückziehung der Bewegung ins Innere, die bloß teilweise Erscheinung derselben im Äußeren führt, allgemeiner genommen, auf das ganze Gebiet derjenigen Gestalt des geistigen Lebens, welche durch das Christentum und das germanische Naturell, die große moderne Krisis des Bewußtseins sich ausgebildet hat: des geistigen Lebens, das sich in seiner Unendlichkeit dem ausdrücklich als endlich gesetzten Ganzen seiner Sinnlichkeit gegenüber weiß und setzt und nur durch diese Negation zur Versöhnung mit seiner eigenen endlichen Realität und der übrigen Welt fortgeht. Es liegt in dieser Geistesform eine Welt von Affekten, von Stimmungen, Eigenschaften, Tugenden, die als Affekte hervortreten können, welche der bildnerischen Darstellung unendliche Schwierigkeiten entgegenhält. Im religiösen Gebiet Reue, Buße, Zerknirschung, Glaube, Andacht, innige Versöhnung und Liebe, im weltlich-sittlichen die Gefühle der Ehre, der Treue, der Scham im verfeinerten subjektiven Sinn, der Liebe, jener oben bezeichnete abstrakt moralische Kampf des Willens mit den verschiedensten Affekten: alles dies geht, streng genommen und die Konsequenz des § 605 straff ge-

Digitized by Google

zogen, über die Mittel der Skulptur hinaus. Doch ist eine Erweiterung der strengen Grenzlinie denkbar: glückliche Erhaltung von Rechten oder Anklängen einer dem Antiken verwandten Gediegenheit, Großheit, Würde in den Bildungsformen einer Zeit, der dies innerliche Leben aufgegangen ist, und die stilbildende Kraft tüchtiger Meister werden auch diesen Stoff in gewissem Grade zu bezwingen vermögen. Das Weitere gehört in die Geschichte.

§ 625

1 Diese sämtlichen Bestimmungen über die Behandlung der Formen des Ausdrucks führen jedoch schließlich auf den Satz, daß der würdigste Gegenstand der bildnerischen Darstellung die reine Ruhe und Stille der Seele und ihrer leiblichen Erscheinung ist.
2 Der Charakter, dessen inneres Gleichgewicht (§ 605) in dieser Ruhe sich offenbart, vertritt ein bestimmtes sittliches Moment, und bindet eine nur ihm eigene Mischung der Kräfte dadurch zu ethischer Einheit zusammen. Die individuelle Eigenheit der Gestalt erscheint nun als Eigenheit des geistigen Ausdrucks, ihre Darstellung bleibt aber auch so in verhältnismäßig enge Grenzen eingeschlossen (vgl. § 615, 616). Alle nunmehr entwickelten Bedingungen wirken aber dahin zusammen, daß die Bildnerkunst ihr Wesen am reinsten ausspricht, wenn sie die Erscheinung dieser persönlichen Einheit, ohne ihre Bestimmtheit zu verlöschen, mit dem Ausdrucke der höchsten Einheit des absoluten Lebens durchdringt, worin alle Gegensätze schwinden.

1. Die Aufregung der Leidenschaft wickelt die in Seele und Leib enthaltenen Kräfte ab und zeigt sie dadurch in ihrer Ausdrücklichkeit, das Ganze selbst ist aber dadurch in der Art aufgelöst, daß es aus seinen Teilen als eine aus dem Verborgenen ihrer Empörung entgegenwirkende Einheit nur mittelbar erkannt wird; der Sieg, die wirkliche Herstellung des erfüllten, gleichwirkenden Ganzen mag als gesichert, als verbürgt erscheinen, wir wollen ihn aber auch vollzogen sehen; die Disharmonie soll zum Ausbruch kommen, um die Harmonie in ihrem Wesen

Digitized by Google

zu zeigen, die Harmonie selbst aber soll nun auch der Disharmonie gegenüber in ihrer Wirklichkeit auftreten. Andere Künste nun mögen in der Mehrzahl ihrer Werke Beides verbinden und vom ruhigen Anfang durch die empörte Mitte zum ruhigen Schlusse eigentlich oder uneigentlich, d. h. wirklich in Zeitform oder in einer reichen räumlichen Komposition sich fortbewegen; aber in der Skulptur muß notwendig die Darstellung der wirklichen Ruhe die herrschende sein, weil sie die erste Form der Fortbewegung gar nicht, die zweite in sehr beschränktem Maße hat und in der einzelnen Gestalt die Schönheit als Ausdruck des mitten im Sturme ruhigen Meeresgrundes so schwer zu retten ist. Hier gilt es, die Herrlichkeit der ruhigen See darzustellen, der Meeresstille, die freilich nie eine absolute ist, sondern durch ihr ahnungsvolles Rauschen vergangene und künftige Stürme ahnen läßt, also das Menschenbild in unendlicher Beweglichkeit und doch in unbewegter Ruhe der Seele. Die große und edle Seele erleidet *selten* Stürme, ihre Fassung und Ruhe wird stetig, und diese Stetigkeit drückt sich in der Bildnerkunst so aus, daß sie in der Mehrzahl der Darstellungen als Stoff auftritt, daß sie der herrschende Gegenstand ist. Wir sind von allen Seiten, von den äußeren und inneren Bedingungen so bestimmt auf diesen Satz, der daher auch öfters schon ausgesprochen worden, hingedrängt, daß es jetzt nur noch der ausdrücklichen Aufstellung bedurfte. Der Unterschied ist aber der, daß dieser Satz uns jetzt *Resultat* ist, daß er aus einer Reihe von Bestimmungen, die ihn aufzuheben schienen, reif und gesichert hervorspringt. Die Ruhe hat nun natürlich wieder ihre verschiedenen Formen und Stufen. Formen: sie ist das einemal mehr sinnlich, natürlich nicht seelenlos, aber doch nicht positiver Ausdruck sittlicher Mächtigkeit der Seele; am nächsten der bloß sinnlichen Ruhe liegt der Schlummer, ein behagliches Sitzen, ein Stehen mit angelehntem Rücken, aufgestütztem Arme, oder auch frei mit dem Ausdruck naiver Beschaulichkeit; aber in diese letzteren Formen kann sich ebensosehr der Ausdruck hohen Sinnens, majestätischen Ernstes ergießen. Je weniger dieser tiefere geistige Ausdruck vorwiegt, desto fühlbarer ist, welche Welt von Schönheit, die doch nie bloß sinnlich ist, die Bildnerkunst allein schon in ihren Stilformen hat: ein Hingegossensein, eine rhythmische Auflösung der Glieder im Schlummer, so ein reines ganzes Liegen (Ariadne im Vatikan), ein Behagen und Fluß der Formen im bequemen Sitz, Stand (kapitolinischer Faun), bereichert

Digitized by Google

oder nicht durch die Musik der Gewandfaltung, — darin liegt eine Welt von ästhetischen Reizen, die sich dann erst mit dem tieferen Ausdruck verbinden, wie im sinnenden Mars, Merkur, Apollino. Verschiedene Stufen oder Stadien der Ruhe sind hiemit bereits angedeutet; es sind die Grade, in welchen sie sich der gespannteren Situation nähert oder sich von ihr entfernt; der farnesische Herkules z. B. kommt eben vom Kampfe her, der des Torso hat ihn schon vergessen und genießt.

2. Je bestimmter sittlich der Ausdruck in der Ruhe, desto mehr ist sie Ausdruck der gehaltvollen Stetigkeit des Charakters. Von diesem als wesentlicher innerer Grundaufgabe der Bildnerkunst ist die Rede gewesen in § 605, aber nur erst in seiner allgemeinsten Bedeutung, und keiner der bisherigen Schritte ist bis dahin vorgedrungen, diese Stelle auszufüllen: in § 605, 2 und 616, 1 war von der Eigenheit der individuellen Formen die Rede und wurde dem Individualismus seine Grenze angewiesen; dabei konnte vom ethischen Ausdruck der Gestalt natürlich nicht abstrahiert werden, aber das Gewicht lag auf dem Äußeren, wie es angeboren ist; dann wurde in die gattungsmäßige Norm der Schönheit die Besonderung durch Unterschiede eingeführt, welche anthropologischer Art sind oder auf der äußeren Tätigkeit, auf Kulturformen beruhen, § 621; mit § 623 trat der Affekt auf, der sich in gewissem Sinn zu einem Charakter verfestigen kann, wie z. B. dem grobsinnlichen der Silene. Da wäre jedoch der Begriff des Charakters nur formell gefaßt, sodaß er die in einer Persönlichkeit als stetig treibende Macht eingewurzelte Besonderheit der Leidenschaften bedeuten kann (vgl. § 333, Anm.). Allein auch abgesehen von den niedrigeren Formen (Neid, Geiz u. dgl.), kann in der Bildnerkunst der Charakter in diesem Sinn eigentlich gar nicht vorkommen, denn hier muß den Mittelpunkt des dargestellten Seelenlebens notwendig immer ein Positives, ein Gutes bilden, der Affekt darf nur die Stimmungs-Atmosphäre, worein dieser Kern sich hüllt, das Organ der Ausführung oder beherrschte vorübergehende Trübung desselben sein, und auch der trunkene Silen, der Satyr ist geadelt im Sinne der tieferen, dem ganzen Dionysischen Kreise zugrunde liegenden Idee, daß der geheimnisvolle Naturgeist in seiner Wirkung auf das Menschenleben ein Wesentliches, ein Gut ist, das, indem es den Menschen über die Sorge und die gemeine Deutlichkeit der Dinge weghebt, mit dem Guten zusammenhängt. Es fehlt uns also noch die wahre Ausfüllung des Charakters und sie besteht in nichts

Digitized by Google

Anderem als einem bestimmten Pathos, einem Streben auf einen wesentlichen sittlichen Zweck, das zum stetigen Grundaffekte, zur anderen Natur geworden ist. Von dieser anderen Natur ist die ursprüngliche Natur des Individuums, die geistige und sittliche Anlage zu unterscheiden. Die individuellen Formen der Gestalt, wie sie in § 615, 2 und 616, 1 schon zur Sprache gekommen sind, drücken zunächst dies Angeborene aus. Das Individuum vor der Charakterbildung vereinigt eine Vielheit geistiger Kräfte in sich, die nach einer Einheit in bestimmter Richtung neigen, aber in der Weise der Zufälligkeit, so daß diese Richtung eine gute sein kann oder nicht und daß sie die Vielheit nicht rein beherrscht, sondern irgend eine einzelne Kraft, ein Trieb in der Weise des unberechenbaren Eigensinns, der Grille, der Absonderlichkeit nebenher für sich sein Spiel treibt. Daher ist diese Einheit eine irrationale. Die Charakterbildung aber trägt in diese chaotische Halbeinheit die wahre Einheit. In anderen Künsten nun mag auch der Charakter in diesem intensiven Sinn mit solcher Färbung auftreten, daß ihm neben seinem sittlichen Kern ein unaufgelöster Bruch aus dem Gemisch der Kräfte vor der Charakterbildung zurückbleibt, daß nicht alle Kräfte an jenen Mittelpunkt rein angeschossen sind, daß er in seltsam abspringender Weise mit diesem Bruche gährt und prozessiert. Solche Naturen aber sind unplastisch; im plastischen Stil soll die ursprüngliche Natur der Individualität flüssig und ganz eingegangen sein in die ethische Einheit des Charakters. Das Individuum behält seine nur ihm eigene Mischung der Kräfte, seinen eigenen Ton, seine Farbe, aber der ethische Charakterkern scheint ruhig hindurch und bricht die Farbe nicht in unruhige, verwunderliche Reflexe und Töne. Dies soll nun die Gestalt darstellen; ihre Eigenheit ist jetzt Ausdruck geistiger Eigenheit in diesem milden Sinne; die „zarte Linie der milden Modifikation" hat jetzt diese tiefere Bedeutung erhalten. Im plastischen Ideale hat auch der Gott seine Eigenheit, seine nur ihm eigene Mischung von Kräften, Sinnesrichtungen, Willensbestimmungen, die sich zu einem unterscheidenden *Stimmungston* seiner Persönlichkeit zusammenmischen, und jene feinen Unterschiede der Gestalt und Züge, von denen zu § 616, 1 Beispiele gegeben wurden, drücken nun diese Charaktereigenheit aus. Keine andere Gottheit gleicht z. B. einer Here, einer Athene. Jene ist Mitherrscherin über Götter und Menschen, wesentlich aber Vorsteherin der Ehe, diese die Gottheit der echt menschlichen Zivilisation und des

Digitized by Google

Kampfes für sie; jene aber ist zugleich stolz, launisch, eifersüchtig, zeigt die Schwächen des Weibes mit der Majestät ihres Geistes in unvergleichlich eigener Weise zusammengemischt und in diesen Schwächen klingt zugleich die ursprüngliche Naturbedeutung des wechselnden Erdlebens hindurch; diese hat das Herbe, Kalte der spröden Jungfräulichkeit, dem eine atmosphärische Beziehung zu Grunde liegt, und dies löst sich durch eine zarte, tiefe, unnachahmliche Übertragung in den Geist eines ruhig ernsten Sinnens, in die bildlich verstandene klare Kühle des Denkens und der Wissenschaft auf. So nun auch der plastisch erfaßte realer bestimmte Charakter: er zeigt eine schärfer eigentümliche Mischung der Kräfte und Formen, aber die Mischung bleibt auch hier flüssig, nichts ist in sie aufgenommen, was in die Sonderbarkeit des unauflösbar Eigenen hineinführte. Der Krieger z. B., insbesondere in der Porträtdarstellung, erscheine mehr wild oder mehr fein, sinnend auf Schlachtpläne oder losschlagend, zeige mehr Härte oder auch Weichheit, die verschiedensten Mischungen sind möglich, aber keine erlaubt etwas Närrisches, Grillenhaftes, barbarisch Seltsames. So verhält es sich, wenn man die spezielle Einheit des Charakters nach der Seite der in ihr gebundenen Vielheit betrachtet; aber ebenso wesentlich ist die Beziehung der speziellen Einheit auf die höchste Einheit. Mitten in der Einseitigkeit muß das Individuum jenen Charakter der Allgemeinheit haben, worin die Gegensätze, welche die Welt zerreißen, Denken und Wollen, Wollen und Sollen, Geist und Natur getilgt sind. Natürlich nach Maßgabe der verschiedenen Kreise der Darstellung. Das ausdrücklich, im engeren Sinn ideale Wesen, der Gott, atmet, ohne seine Besonderheit zu opfern, im reinen, wolkenlosen Äther des Unendlichen: „sowohl den Ernst und die Arbeit als die nichtige Lust, die das leere Angesicht glättet, ließen die Griechen aus der Stirne der seligen Götter verschwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Fesseln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frei und machten den Müßiggang und die Gleichgültigkeit zum beneideten Lose des Götterstandes: ein bloß menschlicherer Name für das freieste, erhabenste Sein. Sowohl der materielle Zwang der Naturgesetze als der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in ihrem höheren Begriffe von Notwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßte, und aus der Einheit jener beiden Notwendigkeiten ging ihnen erst die wahre Freiheit hervor. Beseelt von diesem Geiste löschten sie aus den Gesichtszügen ihres Ideals zugleich mit der Neis-

Digitized by Google

gung auch alle Spuren des Willens aus, oder beſſer, ſie machten beide unkenntlich, weil ſie beide in dem innigſten Bunde zu verknüpfen wußten. Es iſt weder Anmut, noch iſt es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludoviſi zu uns ſpricht; es iſt keines von beiden, weil es beides zugleich iſt. Indem der weibliche Gott unſere Anbetung heiſcht, entzündet das gottgleiche Weib unſere Liebe, aber indem wir uns der himmliſchen Holdſeligkeit aufgelöſt hingeben, ſchreckt die himmliſche Selbſtgenügſamkeit uns zurück. In ſich ſelbſt ruhet und wohnt die ganze Geſtalt, eine geſchloſſene Schöpfung, und als wenn ſie jenſeits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerſtand; da iſt keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte" uſw. (Schiller, Über d. äſth. Erz. d. Menſchen. Br. 15). Der Halbgott, der unbeſtimmtere (Gebiet des Genre) und der geſchichtlich beſtimmte Menſch (Porträtgebiet) entfernen ſich ſtufenweiſe von dieſem reinen Gleichgewicht ihrer perſönlichen Einheit mit der abſoluten, aber der Geiſt der Plaſtik muß dennoch auch ſie in dieſes Element tauchen und jener Abglanz, von dem in § 606 die Rede war, läßt zwar dem beſtimmten Wollen dieſer Naturen eine Haltung ſtärkerer Einſeitigkeit, aber es iſt die Gleichmäßigkeit, die Ruhe im Sturm, es iſt der Ausdruck des objektiven Sinns, der das Schickſal ohne Widerrede hinnimmt und dadurch mit ihm Eins wird, mit dem Sein des Ewigen in Eins zuſammenwächſt, was auch ſie in einer ununterbrochenen Linie an die Allheit der Göttlichen knüpft. — Nun erſt die Bedeutung und Grenze des Individualismus in das volle Licht geſtellt. Er mag innerhalb ſeines Spielraums näher oder ferner um die Grenze ſchweifen, wo in herberer Form die irrationaler gemiſchte Eigenheit des Charakters ſich ausdrückt, aber jenſeits der feinen Grenzlinie liegt das Unplaſtiſche.

Wir ſind ſo von allen Punkten aus auf die allgemeinen Sätze zurückgeführt, die wir der Entwicklung der einzelnen Momente vorangeſchickt haben. Sie ſind nicht wiederholt, ſondern ausgeführt, ausgefüllt worden. Zum Schluſſe können wir nun auf den Begriff des Charakteriſtiſchen zurückblicken, der um ſeiner Vieldeutigkeit willen als ein verwirrender bezeichnet iſt in § 39. Charakteriſtiſch könnte man ſelbſt die allgemeinen Züge der Geſtalt nennen, denn Charakter kann auch den reinen Gattungstypus bedeuten; doch hat man bei dieſem unbeſtimmten Begriffe vielmehr das im Auge, was wir ge-

Digitized by Google

nauer Individualismus und Naturalismus nennen. Es handelt sich in dieser Streitfrage um das Ganze des Kunstgebiets und dies ist eigentlich die Verwirrung. Schon zu § 39 ist gesagt, daß das Besondere und Einzelne ganz verschieden wiege in den verschiedenen Grundformen des Schönen, Zeitaltern des Ideals und Künsten. In der Bildnerkunst nun wiegt der reine Gattungtypus stärker als die besonderen und einzelnen Formen; wer sich also gegen das Charakteristische erklärt, fühlt plastisch. Schelling (Über d. Verh. d. bild. K. z. d. Natur) hat über diesen Begriff Tiefes und Geistvolles ausgesprochen: die Bestimmtheit in der Natur und als lebendiger Charakter der Individualität ist nie eine Verneinung, sondern stets eine Bejahung; wer das Wesen ergriffen, darf auch die Härte und Strenge nicht fürchten, denn sie ist Bedingung des Lebens; die Natur dringt auf Bestimmtheit, Verschlossenheit, ehe sie zur Milde der Vollendung fortgeht; daher muß auch der Künstler erst im Begrenzten treu und wahr sein, um im Ganzen vollendet und schön zu erscheinen; da gilt es, mit dem Naturgeiste zu ringen, nicht in schlaffem und weichlichem, sondern in starkem und mutigem Kampf; anhaltende Übung der Erkenntnis desjenigen, wodurch das Eigentümliche der Dinge ein Positives ist, muß ihn vor Leerheit, Weichheit, innerer Nichtigkeit bewahren, ehe er es wagen darf, durch immer höhere Verbindung und endliche Verschmelzung mannigfaltiger Formen die äußerste Schönheit in Bildungen von höchster Einfalt bei unendlichem Inhalt erreichen zu wollen; nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden; die schnell erlangte äußere Harmonie ist innerlich nichtig; Lehre und Unterricht haben der geistlosen Nachahmung schöner Formen, der Neigung zu einer verzärtelten, charakterlosen Kunst entgegenzuwirken; jene erhabene Schönheit, wo die Fülle der Form die Form selbst aufhebt, ist (nach Winckelmanns Wort vom geschmacklosen Wasser) allerdings charakterlos, aber sie ist es, wie wir sagen, daß das Weltall keine bestimmte Abmessung habe, weil es alle in gleicher Unendlichkeit enthält, oder daß die Kunst der schöpferischen Natur formlos sei, weil sie selbst keiner Form unterworfen ist; die Vereinigung der höchsten Fülle von Formen mußte in den griechischen Bildern der vollkommensten oder göttlichen Naturen von der Art sein, daß die niedrigeren Eigenschaften unter höhere und alle zuletzt unter eine höchste aufgenommen wurden, in der sie sich zwar als besondere gegenseitig auslöschten, dem Wesen und der Kraft nach

Digitized by Google

aber bestanden, so daß das Charakteristische in der hohen und selbstgenügsamen Schönheit dennoch ununterscheidbar fortwirkte, wie im Krystall, ist er gleich durchsichtig, die Textur nichtsdestoweniger besteht: jedes charakteristische Element wiegt, wenn auch noch so sanft, mit und hilft die erhabene Gleichgültigkeit der Schönheit bewirken; charakteristische Schönheit ist die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann; das Wesen überwächst wohl die Form, aber auch dann bleibt die Form als das Charakteristische die noch immer wirksame Grundlage des Schönen. Dann unterscheidet er aber verschiedene Künste und gibt der Malerei den weiteren Spielraum zu.

Von der Tierdarstellung ist noch zu sagen, daß hier an die Stelle der menschlichen Charaktertypen, wie sie in individueller Bestimmtheit ein sittliches Pathos vertreten, verschiedene Tiergattungen mit den Unterschieden der Alter, Geschlechter, der Affekte und Tätigkeiten treten. Das allgemein Ideale, was in der Menschenbildung die Härte der Bestimmtheit auflöst, ist hier der Ausdruck der organischen Naturkraft überhaupt, die sich mit ihrer Wellenbildung über alle Schroffheit der besonderen Tierbildung hinlegt, in der Sättigung und Rundung der Form jede an den mütterlichen Schoß des Naturganzen hinüberleitet und jene Stimmung erregt, die im Alten Testament ausgesprochen ist, da der Herr alle seine Werke beschaut und siehe da! sie waren sehr gut.

§ 626

Die Komposition drückt in der Bildnerkunst ihr inneres 1
Leben wesentlich in Linienverhältnissen aus. Die hier aufs neue sichtbare Verwandtschaft mit der Baukunst tritt ferner darin hervor, daß Überordnung und Unterordnung sich vielfach in Unterschiede des Größenmaßes verwandeln und daß in dem Gegenübergestellten (§ 497, 1) architektonische Symmetrie anklingt. In der Hauptaufgabe der Skulptur, der einzelnen Bildsäule, wo 2
dies Größenverhältnis seine Anwendung bei dem Attribute findet, entwickelt die Komposition ihre Tätigkeit nach sämtlichen Momenten (§ 495—501) am Gliederbau, der Haltung und Bewegung der Gestalt.

Digitized by Google

1. Das Bildwerk ist nicht eine Licht- und Schatteneinheit, denn das Licht ist ja hier nur das aufzeigende Medium, in welches die wirklich raumfüllende Gestalt hineingestellt wird; das natürliche Licht wechselt und zeigt die Schönheit nach verschiedenen Seiten, das Bleibende in diesem Wechsel ist das Formenleben, wie es in der Linie als der Grenze des Festen ausgesprochen ist. Darstellung der Kraft, Ruhe, des Leidens, der Geistesform, des Charakters: alles Innere geht in dieses Linienleben heraus, findet darin seinen Ausdruck, wird in diesem körperlichen Niederschlage, seinen Wellen, Zügen, Flächen, dem Gesamtbilde des Divergierenden und Konvergierenden, Ansteigenden und Absinkenden, Eingetieften und Erhobenen durchgefühlt. Die Linie ist daher hier ganz ein von qualitativem Leben durchdrungenes Quantitatives, und zwar anders als in der Baukunst, wo sie nur andeutet. Jene Symbolik der Linie (vgl. § 564) ist nicht aufgehoben; es herrscht insbesondere die runde mit der dort ausgesprochenen Bedeutung, sie liegt auch der Mimik der Bewegungen zugrunde; aber das Symbolische ist zugleich unendlich überwunden, indem es in den Formen des Leibes lebt, welcher der innewohnenden Seele als ununterschieden eigenes Organ angehört, und indem ein unendliches Ineinander von Linien die Bedeutung der einzelnen in dies Ganze so aufhebt, daß sie für sich nicht mehr zu verfolgen ist. Es handelt sich aber nicht nur von dem einzelnen Körper, sondern ebenso von dem Rhythmus in einer Verbindung mehrerer, wo denn das innere Leben der Gruppe in einer reicheren Musik von Linien sich verkörpert. — Ist nun dieses Linienleben ein qualitatives, so tritt doch im Qualitativen selbst noch einmal das Quantitative auf, indem Dignitätsgrade sich in Größenunterschiede übersetzen, wie dies einer Kunst natürlich ist, welche, obwohl zum Erhabenen des geistigen Ausdrucks fortgeschritten, doch das Erhabene des Raumes (vgl. § 609, 2) als eine wesentliche Bestimmtheit festhält. Diese Rückführung eines inneren Verhältnisses auf ein äußeres soll allerdings nicht mehr schlechthin herrschen wie in der orientalischen Kunst, namentlich in Ägypten, wo nicht nur der Gott, sondern auch der König neben dem Volke wie ein Riese erscheint; es ist nicht ein stehender Wert des Gegenstands an sich, sondern die Absicht des Kunstwerks, die Bedeutung dahin oder dorthin zu legen, was dieselbe bestimmt. So zeigt die der Natur widersprechende verhältnismäßige Kleinheit der Tiere in den Herkuleskämpfen, der Gruppe vom Monte Cavallo und, wo solche als

Digitized by Google

Attribut verschiedener Götter auftreten, daß hier kein Bildwerk beabsichtigt ist, das ebensosehr Tierstück als Menschendarstellung sein soll, und ebenso die Kleinheit menschlicher Figuren, daß sie nur Attribut sind, wie Nike auf der Hand des Zeus, oder daß überhaupt auf ihnen in diesem Zusamenhang nicht der Nachdruck liegt. Eine andere Seite dieses quantitativen Ausdrucks für ein Qualitatives ist die Höher stellung des Bedeutenderen, das dann den natürlichen Mittelpunkt bildet, zu dessen Seiten Untergeordnetes, das sich zueinander als ein Nebengeordnetes verhält, sich gegenübersteht; letzteres Verhältnis wird sich dem Auge als ungefähr gleiche Höhe darstellen, und wir sind hiemit eigentlich sogleich zur pyramidalen Linie geführt, die wir aber erst weiterhin auffassen werden. Dies Alles ist Anklang oder Nachklang des benachbarten Gebietes der Baukunst. Die Symmetrie hat freilich noch eine andere Bedeutung als die der entsprechenden Größe, Höhe, darüber siehe im folgenden Paragraphen.

2. Die einzelne Figur ist das Hauptgebiet der Bildnerkunst, dies folgt aus § 606; sie entfaltet sich mehr in der Gruppe, aber sie zeigt ihren ganzen Reichtum gesammelt in der Statue; es verhält sich dies zueinander wie Affekt und Ruhe, vgl. § 625, 1. Überordnung, Unterordnung und Nebenordnung, Kontrast, seine Vorbereitung, Motivierung, Lösung, Rhythmus und Bestimmtheit der Begrenzung: alles dies ist nun am Linienleben des Wunderbaues der Gestalt an sich zu entwickeln. Diese sämtlichen Momente sind eigentlich schon an sich im Stoffe gegeben von der großen Kompositionsmeisterin, der Natur, der Bildhauer hat sie in seiner Weise zum Idealen zu erheben. Das an sich rhythmische System der Proportionen (vgl. § 617) verschärft er zum festen Generalbaß des Konzerts der lebendigeren Teile: unter dem übergeordneten Haupte gruppieren sich symmetrisch die gleichen Seiten des Rumpfes und die Paare der Bewegungsorgane; das Verhältnis aller Erstreckungen nach Länge und Stärke untereinander, das schlank Aufgeschossene und das breit Gewölbte, das frei Gedehnte und in Gelenken Vereinigte bilden den starken Takt, Grundton und Tempo zu dem Vollen und Entfalteten des Baues mit seinen Muskeln, Bedeckung und allen feineren Bildungen. Alle Teile unter sich stellen ein reiches Leben von milden und starken Kontrasten, von harter Kraft und schutzloser Weichheit, Fläche, Eintiefung, Welle dar, aber Alles bereitet in der organischen Herauswicklung des einen Gliedes aus dem anderen sich

Digitized by Google

gegenseitig vor, Eines motiviert das Andere, Eines löst das Andere auf und führt überleitend weiter; die „unendliche Kreisbewegung" in sämtlichen überkleidenden Weichteilen mildert alle Härten, übergießt Alles mit dem Flusse des wärmeren, volleren Rhythmus. Obwohl nun die Kunst alle diese Momente durch jene Stilisierung, die wir schon kennen, erhöht und klärt, so würde doch das Ganze zu einem tot Symmetrischen, weil es durchschnitten in zwei ganz gleiche Hälften zerfiele, wenn nicht der Bildner durch das Spiel der Bewegung eine neue Welt von freien Kontrasten zugleich einführen und lösen würde. Die Natur tut dies auch, aber in zufälliger, roher, verworrener oder eckig hart gemessener Weise. Es tritt jetzt Alles, was wir über die Behandlung der Bewegung § 622 gesagt, unter den Standpunkt der Komposition, des ausdrücklichen Rhythmusgesetzes, und ist darnach zu ergänzen. Der Bildhauer hebt nun die unbelebte Symmetrie auf und führt in die so gebildeten Kontraste eine neue Symmetrie ein. Dies gilt hauptsächlich von den Bewegungsorganen: vergleicht man Arm mit Arm, so wird die ursprüngliche Symmetrie sich in Kontraste auflösen, indem der eine gehoben, aufgestützt, der andere gesenkt oder, die stärkere Bewegung des ersteren begleitend, schwächer gehoben, zurückgeworfen ist; Fuß mit Fuß: so ist der eine aufgestemmt, vorgeworfen, der andere spielend vorgesetzt, übergeschlagen, zurückgeworfen; vergleicht man Fuß und Arm derselben Seite, so ist auch hier Kontrast: der Fuß schreitet, der Arm hängt ruhig, der Fuß fährt zurück, der Arm vor und in die Höhe, der Fuß ruht, trägt ruhig, der Arm handelt. Geht man nun vom Arm der einen Seite zum Fuße der anderen, also über das Kreuz, so werden sich diese Kontraste irgendwie in einer Symmetrie lösen, etwa, wo es zwanglos geschehen kann, so, wie im Gange des Pferdes, das den Vorder- und Hinterfuß der entgegengesetzten Seiten gleichzeitig hebt: z. B. rechter Fuß, linker Arm aufgestemmt, linker Fuß, rechter Arm nachlässig spielend, oder es wird sich statt der kreuzweisen Ähnlichkeit der Lage und Stellung eine große Linienflucht darstellen, welche von einer Seite nach der andern hinübergeht, und zwar natürlich nicht von einer zweiten ähnlichen quer durchschnitten wird (sonst entstünde das Kreuz der Windmühlenflügel), wohl aber auf der anderen Seite ein Gegengewicht findet, wie z. B. bei dem borghesischen Fechter eine große Linie vom zurückgeworfenen linken Fuß zum emporgehaltenen linken Arm und zum Kopfe geht, wogegen auf der anderen Seite der Unter-

Digitized by Google

ſchenkel des vorgeworfenen rechten Fußes und der zurückgeſtreckte rechte Arm parallele Linien bilden, welchen der Oberſchenkel des erſteren das Gegengewicht gibt. Eine ähnliche große Hauptlinie geht von rechts unten nach links oben durch die Figur des Laokoon. Dies ſind nun die unter dem Namen Kontrapoſt bekannten Kontraſte der entgegengeſetzten Gliederlagen. Die Kontraſte gehen aber tief ins Einzelne als Antagonismus der Muskeln, des Paſſiven und Aktiven, des halb und ganz Aktiven. Aber auch dieſer durch das Einzelne fortgeführte Kontraſt enthält ſchon an ſich auch ſeine Löſung, denn der ſogenannte Antagonismus iſt ja lebendige gegenſeitige Unterſtützung, Wechſelwirkung, und die künſtleriſche Abrundung aller Bewegungen hebt überdies den Augenſchein des Widerſtreits auf in jenen Einen Lebensſtrom, der durch das Ganze ergoſſen im Haupte, das, ſelbſt geneigt, gewendet, zur Auflöſung der toten Symmetrie weſentlich mitwirkt und, obwohl ohne Anſpruch tyranniſcher Beherrſchung, die Bewegung des Ganzen im Seelenſpiegel des Ausdrucks zur höchſten Einheit konzentriert. Wir haben nur das Weſentlichſte hier angedeutet; die Modifikationen ſind unendlich wie die Erfindung; es können ſich auch die gegenüberſtehenden Organpaare oder die Organe derſelben Seite ähnlich bewegen, dann tritt im Gleichen ein milderer Kontraſt des Ungleichen ein, der irgendwie zugleich jene Kreuzlinie herſtellt. Die Organe ſind ja ſelbſt geteilt in ihre drei größeren, in die untergeordneten und feinſten Gelenke, der leiſeſte Unterſchied der Bewegung auf der einen Seite gegenüber der anderen, oder unten gegen oben zieht die ganze benachbarte Muskelgruppe mit ſich und ſo verliert ſich der Faden des Beſtimmbaren in dem reichen Gewoge der Formen.

§ 627

Löſt nun die Bildnerkunſt dieſe Einheit in eine Mehrheit von Figuren auf, ſo ergibt ſich zunächſt im Relief die Längerichtung des ſtreifenförmig Angeordneten. Die Kompoſition iſt hier vorerſt eine lockere, welche ihre Figuren ohne weitere Verbindung, als die Beziehungen der Symmetrie des gegenüberſtehenden Ähnlichen aneinanderreiht; ſodann eine lebendiger vereinende, worin nicht nur einzelne Geſtalten, ſondern ganze Gruppen untergeordnete Einheiten bilden und alle jene Momente § 495—501 in

Digitized by Google

reicherer Mannigfaltigkeit sich geltend machen; endlich eine enger verflechtende, geschlossene, handelnde Gruppen bildende, die sich auf quadratische Felder zusammenzieht.

Mehrheit von Figuren ist eigentlich Auflösung der göttlichen Einheit in die Vielheit; mehr darüber im Abschnitt von den Zweigen. Warum wir von der Längenkomposition der an die Architektur im engsten Sinn angeschlossenen Skulptur, dem Relief, beginnen, wird der Fortgang zeigen. Wir haben hier das Prinzip des Neben- oder Hintereinander in Reihenform. Die einzelne Figur wird zur untergeordneten Kompositionseinheit. Das Übergeordnete wird hier noch nicht höher stehen, sondern nur entweder vorn am Anfang der Reihe, oder mitten, oder als abschließendes Bedeutendstes zu hinterst. Es unterscheiden sich nun verschiedene Formen der inneren Verbindung dieser Reihen. Die lockerste Verbindung ist bloße Zusammenstellung ohne alle Handlung. Hier ziehen sich die Momente der Komposition ganz architekturartig in den bloßen Begriff der Symmetrie zusammen. Die Figuren selbst sind verschieden in Charakter, Formen, Kleidung, wohl auch in Bewegung, doch nicht bedeutend; dies ist die einzige Form des Kontrasts, die zunächst freilich weit über dem Architektonischen steht; die allgemeine Einheit, die über diese Verschiedenheit herrscht, ist nur der Begriff der gleichen Gattung: zwölf Götter, neun Musen, Grazien, die irgendwie zusammengehören, Heroen, die etwas gemeinschaftlich ausführen wollen oder ausgeführt haben usw., und diese Einheit betätigt sich nicht anders als in der Gemeinsamkeit des Aufmarschierens. Zwischen diesen zwei Enden, der Einheit und Vielheit, liegt nun kein konkreteres Band als das der Symmetrie, die hier allerdings nicht mehr bloß quantitativ ist, sondern in einem Gegenüber des Ähnlichen besteht, sodaß entweder fortlaufend je zwei Figuren, getrennt durch eine mittlere, die selbst wieder einer dritten entspricht, sich entsprechen, oder die ganze Reihe durch eine bedeutendere Figur, wie Zeus in der Mitte zwischen den Göttern, Apollo unter den Musen, in zwei Seiten geteilt wird, die einander entsprechen und etwa selbst wieder überdies in der ersteren Weise symmetrisch belebt sind. An einer reicheren, bewegteren Form, wo schon lebendige Verbindung eingetreten ist, kann man sich dieses Gegenüber, das sich doch auch in ihr forterhält, klarmachen, wenn man z. B. sieht, wie in der Äginetengruppe dem gefallenen Griechen in der einen Win-

Digitized by Google

kelſpitze der gefallene Troer in der anderen, dem knienden Lanzenkämpfer der kniende Lanzenkämpfer, der kniende Schütze dem knienden Schützen, der anlaufende Speerſchütze dem anlaufenden Speerſchützen mit ſo geringem Unterſchied entſpricht, daß nur der troiſche Bogenſchütz erſt ſchießt, während der griechiſche ſchon abgeſchoſſen hat uſw., bis endlich in den zwei letzten Figuren zu Seiten des Mittelpunkts, der Athene, die Symmetrie der nicht mehr ſymmetriſchen Handlung, wo ein Held den Gefallenen aufzuheben ſucht, Platz macht. Die innige Verbindung, die wir an dieſem Beiſpiel einer Kämpfergruppe ſchon teilweiſe vorausgenommen, tritt nun, doch zunächſt noch ſchwächer, ein, wenn die zuſammengeſtellten Figuren etwas Gemeinſchaftliches wirklich vornehmen, aber nichts, was ſie in bewegter Weiſe miteinander verflicht, ſondern vielmehr nur reihenartige Geſamtbewegung mit ſich bringt, wie Tanz, bacchiſcher Zug, Prozeſſionen, Triumphzug. Es tritt nun ein reiches Leben von Wertunterſchieden (z. B. zuſchauende Götter und Menſchen), von Artunterſchieden, wie auf dem Parthenonfrieſe Geſchlechter, Lebensalter, Würden, Menſch und Tier uſw. ein; auch iſt es nicht bloß ein einförmiges Aufziehen, die Figuren wenden ſich zueinander, ſind ſo und anders beſchäftigt, der Gegenſatz des Zuſchauens zum Handeln begründet eine vollere Mitte, die Symmetrie hört nicht auf, aber je höher die Werke an Kunſtentwicklung ſtehen, deſto belebter und reicher ſind die Verſchiedenheiten der übrigens entſprechenden Seiten; ja die Hauptaufgabe iſt, eine Darſtellung, die an ſich eintönig wäre, durch Kontraſte zu beleben, wodurch die herrſchende Einheit des gemeinſchaftlichen Tuns erſt zum Rhythmus wird. Allein dieſer gründet ſich weſentlich erſt darauf, daß nun ein Weiteres zwiſchen die Einheit und die Vielheit tritt: untergeordnete Einheiten mit ihrer Vielheit, einzelne Gruppen, ja in kleineren Gruppen wieder ein Unterſchied größerer und kleinerer; die großen Gruppen z. B. im Parthenonfrieſe, beſtehend aus dem Zuge der Jungfrauen, Reiter, Wagenlenker, ſondern ſich wieder in die näher zuſammengeſtellten, im Geſpräch uſw. zueinander gewandten Figuren, und nun erſt tritt als die letzte Einheit in dieſen Einheiten die einzelne Figur in das Auge, jede wieder in anderem Motiv aufgefaßt; aber der ganze durchſchnittene und geteilte Zug bewegt ſich gemeinſchaftlich fort zu dem Ziele, wo dem Prieſter der Peplos überreicht wird. In dieſer Fülle gilt es ebenſoſehr, nicht zu wenig zu geben, namentlich den Raum gleichmäßig zu benützen, als

Digitized by Google

nicht zu viel, ſondern mit dem Schluſſe wirklich abzuſchließen. Ein Aufzug, Tanz, iſt in gewiſſem Sinne auch eine Handlung, doch ſind alle teilnehmenden Perſonen nicht eigentlich aufeinander, ſondern unmittelbar auf ein Gemeinſchaftliches bezogen; die dritte und innigſte Form der inneren Verknüpfung tritt erſt ein, wenn in eigentlicher Handlung innigere gegenſeitige Beziehung der Beteiligten zur Darſtellung kommt. Dies iſt eben noch nicht der Fall in jenen loſeren Formen: die Aufziehenden und Zuſchauenden unterhalten ſich zwar untereinander und dgl., aber nur nebenher. Die ruhigere Weiſe der durchgeführten Form wechſelwirkender Handlung iſt eine Zuſammenſtellung Beratender, Spielender, der ſtärkere und lebhaftere Wettkampf, Jagd, kriegeriſcher Kampf, und es iſt klar, daß die Längenkompoſition nirgends ſo voll und ſtark in Kontraſten und ihrer Auflöſung auftritt als im letzteren Stoffe. Feurige Bewegung bildet nun den Rhythmus des Ganzen, der aber ſelbſt wieder ſeinen Gegenſatz in der Ruhe zuſchauender, ſchützender Götter in ſich aufnehmen kann, welche dann zugleich die Mitte für ein ſymmetriſches Gegenüber bilden. Der Kampf zerfällt notwendig in kleinere Gruppen; jede bildet für ſich einen ſtarken Kontraſt der Kräfte und Linien, der ſich aber in einem Anklang von Symmetrie zugleich auflöſen wird, in welchem jene Kontraposte der einzelnen Figur (§ 626) ſich nun als eine Wechſelergänzung von Linien in mehreren Figuren entfalten. Die Gruppen ſelbſt aber ſtehen eine zur andern in dem Verhältnis des Gegenſatzes und zugleich der wechſelſeitigen Ergänzung, alſo der belebten Symmetrie, ſodaß z. B. hier ein Grieche eine Amazone beſiegt, dort umgekehrt, oder mit weniger Kontraſt ſo, daß die ähnlichere Gruppe der ähnlicheren, aber in divergierenden Linien entſpricht. Das Ganze hat ſich nun doch in ſelbſtändigere Gruppen aufgelöſt; jede derſelben iſt tiefer verbunden, verflochten, während vorher die aufgelöſten Einzelfiguren ſich enger als Ganzes in ihrer Geſamtheit zuſammenſchloſſen. Es iſt daher ein Herausſtreben aus der Längenkompoſition ſichtbar, und dasſelbe verwirklicht ſich in dem getrennten einzelnen Felde, das nur Eine Gruppe darſtellt, in der Metope namentlich (Rundfelder gehören mehr zur Zierplaſtik, Halbrundfelder, wenn ſie architektoniſch groß ſind, zur Gattung der Giebelfelder). Die Längenkompoſition zieht ſich nun zur quadratiſchen zuſammen, d. h. richtiger, die Art der gegebenen Fläche hat keinen Einfluß mehr auf die Kompoſition, ſondern dieſe ordnet wie ein freies Skulpturwerk nur noch den Bedin-

Digitized by Google

gungen folgend, die sich überhaupt aus der Anheftung an die Fläche ergeben, ihre sparsamen Gruppen.

§ 628

Die Komposition, die ihr Werk von der Fläche löst, aber noch 1
an ihre architektonische Flucht anschließt, hat im Dreiecke des Giebelfelds den günstigen Rahmen für sämtliche Hauptmomente ihrer rhythmusbildenden Tätigkeit, worin Überordnung und symmetrische Unterordnung sich in der pyramidalen Form entfaltet. Diese ergibt sich als die der Bildnerkunst überhaupt entsprechende aus § 626 und herrscht auch in der freien Skulptur. Doch 2
tritt auch in der letzteren das Prinzip der reihenartig lockern Längekomposition neben dem der engern, von lebendiger Situation und Handlung bis zur engsten Verflechtung fortschreitenden und eine rein geschlossene Einheit von Kontrasten bildenden wieder hervor.

1. Die von der Fläche losgetrennte und doch ihrer Flucht folgende Skulptur ist ganz die Mitte zwischen der völlig freien und dem Relief; sie hat von diesem die Eigenschaft, daß die Figuren nur von Einer Seite zu sehen, wenigstens strenger nur auf Eine berechnet sind, also den Einen Plan und die Längsrichtung, von jener zunächst die volle Ausführung, nur natürlich mit Vernachlässigung der Rückseite, und die geschlossenere Komposition. Diese Geschlossenheit gründet sich aber hier auf ein von außen Gegebenes, die stumpfe Dreieckform des Giebelfeldes, denn dessen Schmuck ist es ja natürlich, wovon es sich hier handelt. Da wird denn, wie gerufen, von außen hinzugebracht, was ohne dies Zubringen die Bildnerkunst auch aus sich entwickeln müßte. Wir haben nämlich zu § 626 gesehen, wie jene Übersetzung des qualitativ Bedeutenderen in ein quantitativ Größeres notwendig auch nach der Höhe wirken muß, wie nun, wenn das Übergeordnete sich erhebt, das Untergeordnete, das sich zueinander als Nebengeordnetes verhält, in verschiedenen Abstufungen zwanglos symmetrisch zur Seite tritt, und damit ist die Pyramidalform, natürlich nicht in geometrischer Regelmäßigkeit, gegeben; im Giebelfeld aber bringt die Baukunst diesen Rahmen

Digitized by Google

entgegen, zugleich erlaubt die ausgedehnte Fläche innerhalb desſelben eine größere, figurenreichere Kompoſition, als die ganz freie Plaſtik dieſes entwickeln kann, und zwar eine geſchloſſenere als im Relief, wiewohl eine weniger geſchloſſene als in dieſer. Das ſymmetriſch Nebengeordnete kann nun an ſich kleiner ſein als die Mitte, wie Menſchen gegenüber einer Gottheit (z. B. die Helden der Äginetengruppe neben Athene), Kinder neben der Mutter (Niobegruppe), oder durch Sitzen, Knien, Liegen dem ſich verengenden Dreiſchenkel angepaßt, oder beides zugleich. Auch bloße Füllfiguren, wie ein liegender Flußgott, um das Lokal zu bezeichnen, wohl auch bloße Stücke ſolcher, wie das aufſteigende und niedertauchende Geſpann des Helios im öſtlichen Parthenongiebel, mögen dienen, den äußerſten Winkel zu beſetzen. Die Kompoſition kann nun eben wieder die loſere oder die inniger verbindende, untergeordnete Gruppen in Gruppen bildende ſein: bloße Zuſammenſtellung der Handlung; die Handlung im Mittelpunkt, die Zuſchauer umher wie im weſtlichen Tympanum des Parthenon, wo Athene, die Roſſe bändigend, mit dem zurückfahrenden Poſeidon die ſchön divergierende mittlere Gruppe bildet, während auf den Seiten die Gruppen der Zuſchauer in verſchiedenen Graden der Teilnahme ſich abſtufend nach den Winkeln des Dreiecks hin abſinken; oder ein Herrſchen, Schützen in der Mitte, Handeln, Kämpfen auf den Seiten; oder Kampf, Bewegung überall, am ſtärkſten in der Mitte. Auch ein Auf- und Abſteigen iſt wohl motiviert, wie über der Trinkhalle zu Baden die zur labenden Nymphe aufſteigenden Kranken, die herabſteigenden Verjüngten; ein ſehr ſchöner Gedanke. Neben dieſer äußeren Symmetrie der Höhenmaße herrſcht aber, je belebter eine ſolche Kompoſition, deſto kräftiger auch die innere und greift durch milden oder ſtarken Kontraſt als ein freies Entſprechen der Figuren und Gruppen auf den Seiten und durch die Mittelgruppe ſelbſt hindurch.

2. Die freie Plaſtik wäre durch die Notwendigkeit, das Sichdecken ihrer Formen zu vermeiden, auf einen engen Spielraum eingegrenzt, wenn ſie nicht auch in ihrer Art eine Längenkompoſition hätte: Zuſammenſtellung von Figuren, die durch ein deutlich erkennbar Gemeinſames vereinigt, aber nicht in eigentlicher Handlung verflochten ſind, doch auf Einer Baſis, oder zwei ſolche locker verbundene Gruppen auf zwei Baſen ſich ſymmetriſch entſprechen. Solcherart war die Zuſammenſtellung und Gegenüberſtellung achäiſcher und troiſcher Helden zu

Digitized by Google

Olympia in zwei Halbkreisen und die turma Alexandri von Lysippus. Diese Form der Komposition, die so geeignet wäre, große historische Ideen monumental zu entwickeln, ist viel zu sehr vergessen; Zusammenstellungen geschichtlicher Charaktere, die Einer Sache angehören, Einer großen Idee dienen, wären gerade für unsere historisch gesinnte Zeit der rechte Stoff für reiche Monumente und der rechte Ersatz für den Olymp. Einige nähere Wechselbeziehung werden die Statuen allerdings auch hier haben müssen, damit sich diese Form von der noch lockeren, der Aufstellung von entsprechenden Statuen auf verschiedenen Postamenten, wie z. B. der rossebändigenden Dioskuren, und der bloßen Vereinigung verwandter Darstellungen durch Einen Raum, Saal, Halle, Grabgebäude unterscheide; sie werden sich wie im Gespräch begriffen zueinander wenden, sich zum Kampfe anfeuern usw., dürfen überhaupt nicht allzusehr getrennt stehen; ein größerer Zwischenraum gemeinschaftlicher Basis würde selbst Figuren, die sich zueinander wenden, nicht zu Einem Werke zusammenfassen, denn es fehlt die Szenerie, die das Theater hinzugibt (vgl. Schleiermacher, Vorles. über d. Ästh. S. 591. 592), an dessen Aufstellungen übrigens die auseinandergezogene Komposition allerdings erinnert. Die architektonische Gruppierung an einem Denkmal (vgl. § 609, Anm. 1) ist verwandt, aber schon enger ansammelnd. Die schwierigste Leistung der Bildnerkunst ist nun aber die freie Gruppe. Zunächst erweitert sich die Einheit zur Zwei; die Pyramidalform kann sich noch nicht entwickeln, die Zusammenfassung der Zwei kann nur in der Bewegung, im Ausdruck liegen. Die losere Form ist die, wo zwei Figuren zusammengestellt sind, die sich nicht zueinander wenden, sondern nur von derselben Stimmung beherrscht sind, wie z. B. die Gruppe von Ildefonso; da ist der Kontrast noch mild und sanft, seine Auflösung nur der durch das Ganze gehende Zug und Geist. Bewegter wird die Gruppe, wenn die Gestalten in freundlichem Affekt (Amor und Psyche) oder gemeinschaftlich traurigem (Gruppen der abschiednehmenden Ehegatten) oder gemischten (Orestes und Elektra) sich zueinander kehren, sich fassen, umarmen, oder gar in feindlicher Erbitterung, furchtbarer Handlung bei schrecklichem Leiden sich bekämpfen, verschlingen, aneinander klammern usf. Die engste Form ist das Symplegma, wie in dem Ringerpaare zu Florenz, wo Glied gegen Glied, Muskel gegen Muskel sich wie zum Antagonismus der Formen in Einem Leibe zusammendrängt; eigentlich ist

Digitized by Google

aber doch mehr künstlerischer Gegensatz vorhanden, wo ein vollerer Unterschied von Stufen der Handlung und zugleich Formen des Lebens die Figuren in der Verschlingung zugleich auseinanderhält, wie in der mehrerwähnten Ludovisischen Gruppe das Auge von der schlaff niederhängenden schon getöteten Frau oder Tochter zu dem straffen, wilden, eben erst sich tötenden Mann aufsteigt, um wieder zu jener milderen Form gerührter niederzusteigen, so daß dieses mildere Bild des Todes zugleich als Vorbereitung und Lösung zu dem gewaltsameren im Manne sich verhält. Gegensatz von Tier und Mensch im Kampf oder freundlichen Verkehr bietet starken, aber weniger tiefen Kontrast. Die vollere Gruppe wird sich naturgemäß zur Dreizahl der Figuren neigen, weil in dieser die Hauptmomente der Komposition: Überordnung mit symmetrischer Unterordnung, Vorbereitung, höchster Gipfel, Lösung und darin das volle Leben und die Versöhnung der Kontraste mit der ganzen Einfachheit und Sparsamkeit, welche diese Kunst fordert, sich entwickeln lassen; bei den Alten ging auch hierin das Schauspiel voran (vgl. Winkelmann, G. d. K., Bd. 2, S. 178). Die Gruppe des farnesischen Stiers ist bekanntlich durch spätere Zutat überladen. Kindergestalten, Tiere oder halbtierisch mythische Wesen werden am ehesten eine Gruppe über die Zwei- oder Dreizahl vermehren können (die berühmte große Gruppe des Skopas: Achilles und Thetis von Meeresgottheiten nach der Insel Leuke geführt, war wohl in aufgelöster Komposition gehalten). Die Pyramidalform tritt nun aus den nachgewiesenen Gründen in Kraft; man darf aber dabei nicht an gleich volle Geltung aller Seiten einer vielseitig vorgestellten Pyramide denken, vielmehr ist nur Eine Seite die vollgültige, denn gerade hier kehrt in gewissem Sinn der Standpunkt des Reliefs wieder: die Gruppe ist nämlich zwar bestimmt, umwandelt zu werden und eine Vielheit schöner Gruppen zu entfalten, aber doch auf Einen Gesichtspunkt vor allen berechnet und daraus ergibt sich, daß sich die Figuren von der Hauptseite als ein Nebeneinander präsentieren müssen, wie angelehnt an eine vertikale Fläche; auch wird nur so erreicht, daß sie sich wenig mit den Gliedern decken; es ist dies natürlich auch bei der Gruppe von nur zwei Figuren der Fall, aber es drängt sich erst hier in seinem Nachdruck auf, indem die in der Dreizahl begründete Pyramidalform wieder an das Giebelfeld erinnert, das dem Relief zunächst steht. Ein näheres Bild des rhythmischen Lebens in solcher Komposition ist zu § 500, 1 am Beispiele der Laokoongruppe gegeben. In

Digitized by Google

der des farneſiſchen Stiers ſehen wir zwei aktive Geſtalten, tiefer, halbliegend zwiſchen ihnen die paſſive der Dirke; über ihr, die Pyramidenſpitze bildend, bäumt ſich der Stier, er bildet gegen ſie den vollen Kontraſt des tieriſch Wilden zu dem weiblich Menſchlichen, Leidenden, die Brüder den nicht ſo ſchroffen, doch ſchneidend ſtarken der ſtrafenden Härte, beide unter ſich den mildern der bloßen Beihilfe (Amphion) und der grauſamen Ausführung (Zethos); der Zug der Linien geht ſtark von links nach rechts (vom Zuſchauer) aufwärts von der ſchönen doppelten Wendung der Dirke nach dem Stier empor; dieſer Bewegung arbeitet Zethos entgegen, der bemüht iſt, den Stier am Strick herzureißen, und ſich daher von rechts nach links hinüberdrückt und dort den Anklang des Pyramidalen auf der einen Seite herſtellt, während Amphion auf der andern den Stier an Horn und Maul haltend ſich mit geſpreizten Beinen anſtemmt und ſo, die Linienbewegung auf dieſem Punkte feſt abſchließend, die Ausfüllung der Pyramide vollendet.

§ 629

Durch den Anſchluß an die Baukunſt wird es möglich, die verſchiedenen Arten: einzelne Figur, Relief, angelehnte und ganz freie Gruppe zur Entwicklung einer inhaltsvollen Idee in einem zykliſchen Ganzen zu verbinden.

Das Hauptband der zykliſchen Kompoſition iſt das Relief, auf deſſen fortführenden, überleitenden Charakter ſchon § 611, Anm. hingewieſen iſt; es tritt nun mit den anderen Formen zur Entfaltung eines umfaſſenden Künſtlergedankens zuſammen. Eines der herrlichſten Beiſpiele ſolchen großen Geſamtwirkens iſt der Parthenon: die Metopen mit ihren Darſtellungen des alten Athenekultus, der Taten der Athene und des Erechtheus, der Kämpfe für Ziviliſation und Menſchlichkeit gegen wilde Weibervölker und Halbtiere, die Theſeus und ſeine Gefährten unter ihrem Schutze vollbracht, die Giebelfelder mit dem Bilde des erſten, ſtaunenerregenden Erſcheinens der Athene unter den Göttern, ihres Sieges über das noch ungebändigte Pferd, dann, hinleitend zur Erſcheinung der Göttin, der Panathenäenzug des Cellafrieſes und endlich die Herrliche ſelbſt im Heiligtum; nicht zu gedenken der Propyläen, des Nike-Tempels, des Erechtheums, des Waldes von Statuen

Digitized by Google

umher, was Alles auf den Genius aller Bildung und Intelligenz und der Tapferkeit für die großen Zwecke prachtvoll hinwies. Die freie Gruppe fand, weil sie eigentlich die Gottheit in das Viele auflöst, seltener ihre Stelle da, wo diese in ihrer ungeteilten Majestät thronen soll, nämlich mitten im Heiligtum; doch gab es ja auch Tempel für zwei und mehrere vereinigte Götter, nur ist dabei immer eine ruhige Gruppe vorausgesetzt; übrigens kann sie auch vor den Tempel ins Freie treten, sie kann den Festraum des Palastes, der ebenso die verschiedensten Darstellungen zum Ausdruck Einer großen (politischen, ethischen) Idee zu vereinigen vermag, Vorhaus, Säulenhof schmücken. Auf Galerien kann noch eine Menge von einzelnen freien Statuen hinzutreten und einen umfassenden Gedanken fortführen.

b) Die Zweige der Bildnerkunst.

§ 630

Die Bildnerkunst ist durch ihr innerstes Wesen so bestimmt an die zweite Stoffwelt (vgl. § 417) gewiesen, daß der Einteilungsgrund des Mythischen und nicht Mythischen alle andern Einteilungsgründe hier besonders augenfällig durchkreuzt (vgl. § 541). Ihre höchste Aufgabe ist die Darstellung des idealen Abbilds der Welt im Kreise der Götter und Heroen.

Die Aufstellung dieser Sätze geht genau aus der Darstellung des Wesens der Plastik hervor, vgl. insbesondere § 606. Sie ist wesentlich *götterbildende* Kunst, weil ihre Gestaltungsweise die ausdrücklich ideale, direkt ideale ist. Wo Götter geglaubt werden, schlägt sich die Idee des Einen Göttlichen in einen Kreis idealer Personen auseinander, welche die verschiedenen Gebiete des Daseins stellvertretend in sich darstellen, und diese Personen gewinnen ihre Individualität in der Weise, wie sie im Allgemeinen § 437 und eingehend in das künstlerische Verfahren §§ 616, 1 und 621 aufgewiesen hat. Untergeordnete Genien, Halbgötter führen hinüber zur Sage, welche aus der wirklichen Menschenwelt Einzelne herausgreift, an den Götterkreis knüpft und so im Herorenkreise das Band zwischen dem idealen Spiegelbilde

Digitized by Google

des Lebens und dem neben ihm gleichzeitig noch als Stoff des Ideals bestehenden Leben herstellt. Jedes weitere Eingehen würde den folgenden Paragraphen vorgreifen oder schon bestimmter in den geschichtlichen Abschnitt hinausführen. Was unter dem Durchkreuzen der weiteren Einteilungsgründe verstanden sei, wird sich alsbald zeigen.

§ 631

Diese Durchkreuzung zeigt sich sogleich bei der Einteilung, die 1
sich auf die Stoffunterschiede der Phantasie (§ 403) gründet:
das landschaftliche Gebiet wird schon durch die zweite Stoffwelt verdrängt; der Tierdarstellung gesellt sich ein Kreis phan- 2
tastisch zusammengesetzter Bildungen bei; das ganze Gebiet des allgemein Menschlichen, wie es über die Unterschiede der Formen, 3
Sitten, Stimmungen bis hinauf zu der Charakterdarstellung sich ausbreitet (Genre), zerfällt in eine mythische und nicht mythische Auffassung, doch so, daß immer diese sich jener nähert; das Ge- 4
schichtliche endlich, d. h. die in Handlung gesetzte Porträtdarstellung, wird von dem Mythischen auf einen schmalen Spielraum gedrängt, aber auch stellvertretend ersetzt und die Art dieses Ersatzes bewirkt zugleich, daß der Gegensatz zwischen dem allgemein Menschlichen und Geschichtlichen flüssig wird.

1. Wir beginnen die weiteren Teilungen mit derjenigen, die ihren Grund hat in den Unterschieden der Phantasie, wie sie im Ganzen und Großen auf eines der Hauptgebiete der ursprünglichen Stoffwelt bezogen sind. Zuerst tritt das Landschaftliche auf; § 599 hat die technischen Gründe gezeigt, warum es aus der Skulptur wegfällt; nun aber handelt es sich nicht mehr von technischen Hindernissen, sondern von einem positiven innern Grund, und zu diesem führt das, was zu § 612 von andeutenden Hilfen zur Bezeichnung der Landschaft gesagt ist. In der Tat aber ist derselbe schon zu § 437, 1. ausgesprochen: „Der Gott sog die Landschaft in sich auf" usw., und dann in der letzten, tiefsten Bestimmung über das Wesen der Persönlichkeit in der bildnerischen Darstellung, § 606. Die technischen Hindernisse sind die frei gesetzten Schranken einer Kunst, die keine Landschaft braucht, weil

Digitized by Google

ſie dieſelbe als Seele des Gottes ſchon hat. Drücken wir denſelben Satz pſychologiſch aus, ſo erhellt, daß eine auf naive Einheit des Geiſtes und der Natur gewieſene Phantaſie nicht die ſentimentale Beziehung zu der landſchaftlichen Schönheit haben kann, welche eine gegenſätzliche Spannung zwiſchen jenen beiden Welten und einen daraus fließenden Reiz vorausſetzt; ebendieſe Form des Geiſtes ſieht aber die geſamte Natur im Menſchenbilde zuſammengefaßt, und das ideale Menſchenbild iſt der Gott.

2. Die Fabelweſen, worin Tier und Menſch, Tier und Tier zuſammengeſetzt war, Zentauren, Meer- und Flußgötter, Faunen, Greife uſw., ſind Überreſte ſymboliſcher Bildungen in der höheren Stufe des Mythus. Dieſe Überreſte ſind aber ein großer Vorteil für eine Kunſt, welche für alles Ungefüge, Wilde, Unheimliche, furchtbar oder komiſch Häßliche eine eigene Ablagerungsſtelle bedarf, wo es, aus dem reinen Kreiſe des geläuterten Menſchlichen ausgeſchieden, eine Art beſonderer Idealität für ſich entwickeln kann. Den einmal ergriffenen Stoff gilt es denn ebenſo auf die Schönheitslinie zurückzuführen wie jene ſchwächeren Überbleibſel der Symbolik: die Hörnerreſte des Bacchus uſw. Alle Verbindung fremdartig organiſcher Formen iſt eigentlich unſchön; die Griechen haben aber die Verbindungsſtellen, z. B. den Punkt, wo Menſchenleib und Tierleib ineinander übergeht, in ſo ſchön geſchwungenen Linien behandelt, daß man das Unnatürliche vergißt, ja in die Täuſchung einer wirklichen Erweiterung der Naturreiche verſetzt wird. Es iſt jedoch nicht bloß von den Alten die Rede; die Bildnerkunſt wird für alle Zeit ſolcher Weſen bedürfen aus demſelben Grunde, warum ihrer die Griechen bedurften: aus dem Grunde der Notwendigkeit der oben genannten Ablagerung, die ſich mit dem Prinzip ſymboliſcher Abbreviatur einer ganzen Sphäre von Erſcheinungen, Vorſtellungen vereinigt. Was die wirklichen Tiere betrifft, ſo wird es immer Künſtler geben, die vorzüglich auf dieſe Sphäre durch ihr Talent bezogen ſind, woneben ſie von der menſchlichen Sphäre etwa namentlich noch das Heroiſche ergreifen, wie ein Myron bei den Alten, ein Kiß in der neueren Zeit. Einzelne mögen auch ihre Kraft mehr in einzelnen Tierarten haben.

3. Das Tierbild iſt bereits Genrebild, ſowie es ſich nicht um Darſtellung beſtimmter, von der Sage vermeldeter Tiere handelt, ſondern Formen, Bewegungen, Gewohnheiten, Charakter einer Tierart an

Digitized by Google

ſich Zweck der künſtleriſchen Darſtellung ſind. Da aber der Menſch Hauptgegenſtand der Kunſt, insbeſondere der Bildnerkunſt iſt, ſo denkt man bei dem ſogenannten Genre mehr an das menſchliche Leben. Eigentlich umfaßt nun dieſer Zweig allen und jeden Stoff, ſofern darin der Menſch nicht dargeſtellt iſt in Perſonen und Momenten, die entweder die wirkliche Geſchichte oder die für Geſchichte gehaltene Sage und Mythe aufgezeichnet, in dem Gedächtnis der Menſchen feſtgeſtellt hat. Wenn man meint, dieſe negative Grenzbezeichnung umfaſſe poſitiv ein zu weites Gebiet, ſo iſt dies nur deswegen, weil man die höheren Kräfte des menſchlichen Lebens, ſofern ſie nicht in Taten ſich Ausdruck gegeben, die in die Gedenkbücher der eigentlichen Geſchichte ſich eingegraben, einem höheren Zweige zuzuweiſen gewohnt iſt, eben dem mythiſchen nämlich, den man dann in Weiſe des entſprechenden Bewußtſeins wie eine Art höherer Geſchichte anſieht. Dies iſt Irrtum; dieſer höhere Teil der allgemeinen Stoffe kommt vielmehr, wo das Bewußtſein mythiſch beſtimmt iſt, zweimal vor, im Mythus und außer dem Mythus. Die Sache verhält ſich ſo: Genre heißt eigentlich ein Allgemeines, Gattungsmäßiges, und es begreift in ſich jede Lebensform, ſeien es mehr anthropologiſch die Formen der Altersſtufen, Zuſtände, Geſchlechter, oder mehr bezüglich auf Sitte das Tun und Treiben, Genuß, Spiel, momentane oder ſtehende Beſchäftigung, alſo das Gebaren der Stände, oder ernſter bewegtes Spiel, d. h. Kampfſpiel, oder Zuſtände und Handlungen der Empfindung in Liebe, Ehe, Familie, Freundſchaft, oder gewaltſamer Affekt, z. B. im kriegeriſchen Kampfe, oder Erhebung der Seele im Gottesdienſt, oder endlich der Charakter und ſeine Kämpfe in jedem Sinn, auf jeder Stufe: alles dies, ſo groß oder klein es ſein mag, in ſeiner ganzen Eigentümlichkeit belauſcht und ſo dargeſtellt heißt Genre. Dieſes umfaſſende Gebiet hat nun aber einen großen Teil ſeines Stoffes an zwei andere abgeben müſſen. Das eine iſt die Geſchichte, in deren Annalen ein Teil der Erſcheinungen des immer gleichfließenden Lebens ſich mit Namen und Zahl einzeichnet. In der geſchichtlichen Handlung kommt an ſich nichts Anderes zur Erſcheinung als das Allgemeine, die gattungsmäßigen Kräfte des Menſchen, allein der Unterſchied iſt eben, ob ſie ſich zu der Spitze der Tat zuſammenfaſſen, welche ſich geſchichtlich verewigt, oder nicht. Nun können allerdings geſchichtlich bekannte Menſchen auch in Momenten dargeſtellt werden, wo ſie nichts von dem tun, was die Geſchichte von

Digitized by Google

ihnen aufgezeichnet hat, sondern nur allgemein Menschliches an ihnen zur Erscheinung kommt; dann aber ist es doch nicht reines Genre, was entsteht, sondern ein Gemischtes, von welchem bei der Malerei näher die Rede sein wird. Diese ganz objektiv begründete Seite des Stoffabflusses ist es aber nicht, was uns im gegenwärtigen Zusammenhang beschäftigt, sondern das andere der Abzuggebiete, Sage (auf die Geschichte zurückweisend, worauf sie ruht) und Mythus. Der höchste, edelste Gehalt aus jenem ursprünglichen Stoffgebiete ist von den Völkern vor aller Geschichte im Mythus hypostasiert. Wir sind nun diesem noch heute nicht so entwachsen, daß er uns nicht das Genregebiet entschieden verengte, indem wir mythische Gestalten durch eine gewohnte Verwechslung zur Geschichte schlagen. So gilt z. B. im romantischen Ideal, das im modernen noch nicht ganz ausgeschieden ist, ein Weib in verschiedenen Momenten beschränkterer Äußerung des Charakters für Genre, dagegen das reine Weib, das als Braut, Frau, Mutter, Jungfrau bleibt, für ein besonderes, zwar transzendentes, aber doch geschichtliches, nämlich Maria. Daneben kann aber doch ein Maler auch ein Weib darstellen so hoch und rein im Ausdruck, daß sie wert wäre, eine Maria zu sein, und nur gewisse Attribute, ständige Bezeichnungen fehlen, sie dazu zu machen; also wird der Stoff n e b e n der Ausleihung an den Mythus auch wieder behalten und kommt so zweimal vor. In der Plastik nun sind ebenso alle Götter, Genien, Heroen ein Stoff, der eigentlich dem Genre in dieser an sich richtigen Ausdehnung des Begriffes angehört, aber der Glaube, daß sie leben oder gelebt haben, zieht sie hinweg aus diesem Gebiete zu einem jenseitigen Kreis, der eine Art höherer Geschichte darstellt. Und diese Anschauung ist hier so stark, daß diese Kunst auch die weniger gewichtigen Formen und Zustände des Lebens in der Gediegenheit und Schönheit ihrer Naivität nur dann zu würdigen glaubt, wenn sie dieselben an Heroen, Halbgöttern, Göttern darstellt, was dann eben nicht Genre heißt, sondern ein Gemischtes ist, wie oben von ebenso aufgefaßten geschichtlichen Stoffen gesagt worden. Es kommt z. B. darauf an, den Mann zu belauschen und nachzubilden, wie er sich darstellt, wenn er Tiere in der Jagd bezwingt, das Pferd bändigt, oder das Weib, wie es ins Bad steigt, sich schmückt: aber es ist nicht ein unbestimmter Jemand, sondern Meleager, die Dioskuren, Aphrodite; das Tüchtige, was die schöne Menschennatur in allen diesen Situationen entwickelt, das Bleibende, Gattungsmäßige heißt göttlich

Digitized by Google

und gilt nun nicht mehr als bloßes Genre. In der romantischen Kunst ist dies nicht so, nur das Höhere, Geistige ist vom Zweige des Genre weggezogen in das mythische Gebiet hinüber. Als Ethos, Pathos im Sinn des Charakters führt aber auch die Plastik das höhere Geistesleben in der Form einer bestimmten Gottheit auf. Dennoch unterscheidet auch sie. Sie stellt dieselbe Form, Situation, Beschäftigung, die sie unter dem Namen einer Gottheit, eines Heros aufzuführen liebt, ein andermal auch ohne diese höhere Autorität, allgemein rein menschlich dar. Da fühlt man denn erst ganz deutlich, wie hier alles auf die feine Belauschung des bleibend Eigentümlichen einer Lebensform: Kind, Jungfrau, Jüngling, Mann usw., Fischen, Jagen, Einen-Dorn-aus-dem-Fuß-ziehen, Sich-mit-Öl-salben, Sandalenanlegen, Eine Ehrenbinde-als-Sieger-Umlegen usw. ankommt. Es liegt tief in der plastischen Anschauung, daß die einfachsten, harmlosesten, scheinbar rein sinnlichen Äußerungen, Zustände des Menschen als etwas Rechtes, Gutes, Wesentliches behandelt werden. Unter den Neueren hat dafür namentlich Goethe das Gefühl gehabt, man vergleiche die homerisch schöne Stelle über das Wasserholen in Werthers Leiden und die Äußerung über das naive Motiv einer alten Gemme, worauf ein Greis einen Knaben trinken läßt, Eckerm. Gespr., T. I, S. 113. Immer jedoch wird auch die gewöhnliche Natur, welche nicht von der für Geschichte gehaltenen Sage und mythischen Vorstellung verzeichnet ist, so würdig und makellos behandelt, daß sie zum Olymp erhoben scheint, und diese vergöttlichende Kraft der Bildnerkunst, wie sie schon in § 606 und dann an verschiedenen Stellen wieder ausgesprochen worden, ist Ursache, daß man in dieser Kunst von Genre überhaupt nicht zu sprechen gewohnt ist.

4. Daß das Geschichtliche in schmale Grenzen eingeschränkt ist, wurde in § 615 aus der notwendigen Enge des Spielraums abgeleitet, den das Individuelle hat; es kommt dazu als weiteres Hindernis die nötige Sparsamkeit der Figurenzahl § 601 und der mangelnde Hintergrund § 599. Allein auch in Beziehung auf dieses Gebiet ist hier nicht mehr von den Hemmnissen, welche die technische Bedingung und das Stilgesetz in den Weg legt, sondern von dem Positiven die Rede, was an die Stelle des Verdrängten tritt. Dies ist wiederum der Mythus; die zwei Ableitungsbette, worein nach der vorhergehenden Anmerkung das Genregebiet einen Teil seines Stoffes abgibt, vereinigen sich in

Digitized by Google

der Plastik so, daß eben diesem fast Alles zufließt. Es ist höchst merkwürdig, wie im Altertum der Mythus, insbesondere die Heroensage, namentlich für die Geschichte vikariert; z. B. die Perserkämpfe, ein doch so günstiger Stoff, werden selten dargestellt, statt ihrer, symbolisch stellvertretend, die Troerkämpfe oder die Kämpfe des Theseus, Herkules mit Zentauren, Amazonen, Untieren usw., und die letzteren treten auch wieder als Vorbild statt der Troerkämpfe auf. Erst später wird Alexander mit seinen Begleitern und Taten, werden die Kämpfe mit Galliern, dann in Rom häufiger die Kriegstaten der Legionen u. dgl. eigentlich dargestellt. Die Weltgeschichte ist aber nicht nur in den Heldensagen, sondern in den Göttern selbst dargestellt; sie sind die Prinzipien aller Natur und alles Menschenlebens, ihre wenigen Handlungen ein allbezeichnender Auszug derselben, und wenn Apollo und Artemis die Niobiden vernichten, so ist dies die ewige Tragödie von der gestraften menschlichen Überhebung. — Der Baustein der eigentlich geschichtlichen Darstellung ist die Bildnisstatue. Die Lehre von der Malerei wird diese Bestimmung des Porträt tiefer erörtern. In ihm wird das moderne Ideal den Ersatz für die ihm entzogene Stellvertretung der Geschichte durch den Mythus zu suchen haben: großartige Zusammenstellungen geschichtlicher Standbilder werden neben dem dehnbareren Relief dies Gebiet der Geschichtsdarstellung, das in der geschlossenen Gruppe so eng ist, erweitern müssen. In demjenigen Ideal aber, welches der wahre Boden für die Entwicklung der Bildnerkunst aus ihren innersten Gesetzen ist, also schließlich doch in der ihrer Natur streng treubleibenden Bildnerkunst selbst wird nun durch dieses Stellvertreten des Mythus für die Geschichte zugleich die Grenze zwischen dem allgemein Menschlichen und Geschichtlichen ebenso eine fließende, wie die zwischen Genre und Mythus. Wenn ich z. B. die Perserkämpfe durch Heroenkämpfe mit den Troern oder Kämpfe eines Theseus, Herkules mit Ungeheuern darstelle, so wird doch am Ende ungewiß, ob es mehr Zweck ist, jene bestimmte hellenische Tat darzustellen, oder nur allgemein edel entwickelte, götterähnlich gediegene Menschheit aufzuzeigen, wie schön und herrlich sie sich offenbart im Kampfe mit rohen Kräften. Der eigentliche Gegenstand wird verallgemeinert in anderer Weise, als jede Kunst dies an allen einzelnen Stoffen vollzieht, indem sie im Konkreten eine ewige Idee zur Erscheinung bringt: das historisch Bestimmte wird aufgelöst, seine Formen sind

Digitized by Google

nicht mehr individuell im engern Sinne des geschichtlichen Datums, sondern gattungsmäßig individuell, und dies ist eben Genre. Somit sind wir zur vorhergehenden Sphäre zurückgeführt: das Genre löst sich in Vergötterung auf, das Geschichtliche, indem es im Mythischen seinen Stellvertreter findet, weist durch diesen auf das Genre zurück, und so ist und bleibt die Götterdarstellung die Mitte, in welche alle Zweige einfließen, die sie alle durchsichtig wie ein Krystall enthält und nur zu zweifelhafter, schmaler Existenz neben dieser ihrer idealen Vertretung entläßt: die „Aristokratie der Gestalt" (§ 62) im edelsten Sinne des Wortes.

§ 632

Nach dem Moment und Grade des Umfangs, in welchem ein Stoff ergriffen wird (§ 540), teilt sich die Bildnerkunst zunächst in Statue und Gruppe. Nachbildungen bloß des Hauptteils der Gestalt, Herme, Büste, Maske, ordnen sich der Statue unter. Diese stellt die Persönlichkeit in Ruhe, harmloser oder gespannter Situation dar und ebenso die Gruppe ihre Mehrheit von Gestalten. Zu den vorhergehenden Einteilungen verhält sich diese so, daß alle verschiedenen Stoffe in der einen oder andern Form auftreten können, die Gruppe aber in ihrem tiefsten Begriff die in Handlung gesetzte Gottheit ist.

Wir nehmen die Einteilungsgründe für die Zweige aus § 539 ff. bei jeder Kunst in der Ordnung auf, wie sie aus dem Wesen derselben sich am natürlichsten ergibt; so hier aus § 540, nachdem ebendaher der Einteilungsgrund für den vorhergehenden Paragraphen entnommen ist, zunächst den weiteren des Umfangs und Moments. Der Unterschied im Grade des Umfanges, worin der Stoff ergriffen wird, begründet denn hier die Zweige: Statue und Gruppe. In der Malerei ist ein solcher Unterschied auch vorhanden, aber nicht zweigbegründend, denn hier versteht sich von selbst, daß gewisse Stoffe in der Regel durch eine Mehrheit von Figuren zur Darstellung kommen, und das Entscheidende ist daher das Gebiet des Stoffes, nicht der Umfang seiner Eingreifung; in der Skulptur dagegen sahen wir die Einteilung nach Gebiets-

Digitized by Google

unterschieden des Stoffes schwanken, jede derselben kann ebensogut in der Form der Statue als der Gruppe auftreten, und daher macht sich dieser formelle Teilungsgrund eingreifender geltend. Was nun die Statue betrifft, so tritt auch ein Teil ihres Ganzen als Kunstwerk für sich auf, nämlich Kopf und Brust auf ein Pfeilerstück gestellt in der Herme, ohne dieses Pfeilerstück in der Büste, Relief des Gesichts ohne Brust, ursprünglich für Anfügung an eine Fläche bestimmt, dann auch mit Brust auf einer kleinen Basis, in der Maske. Die Herme zeigt noch die Entstehung der Bildsäule aus dem Pfeiler: Kopf und Brust ist ausgeschlüpft, das übrige steckt noch im Ei. Es leuchtet ein, daß diese Kunstformen, worin bloß der im höchsten Sinn sprechende Teil zur Darstellung kommt, sich vorzüglich für Nachbildung solcher Persönlichkeiten eignen, in denen Geist und Charakter weniger in der Richtung ausgebildet erscheint, daß damit eine gleichmäßige Entwicklung des Körpers verbunden ist: Philosophen, Redner, Künstler, Dichter, Staatsmänner. Bei dem Heros wollen wir die Energie auch in den Gliedern dargestellt sehen. Hiemit wäre diese fragmentarische Behandlungsweise besonders auf das Porträt angewiesen; die Alten haben aber auch Götter so dargestellt, weil sie ihnen als lebende Wesen galten, von denen man ein Bildnis machen könne, und bei dem Gotte freilich war das Antlitz unbeschadet der wesentlich mitsprechenden Bedeutung des übrigen Körpers in höherer Weise Inbegriff des ganzen Ausdrucks als bei dem Athleten und Heros. Außerdem gab es Stoffe, wo der Mythus und das Kunstinteresse die bloße Darstellung des Angesichts mit sich brachte, wie das Meduſenhaupt. — Der andere Einteilungsgrund ist der des Moments, den die Kunst ergreift. Hiezu vergleiche, was über die Stufen der Situation § 336 Anm. 1 gesagt ist; was zu § 613. 622. 623. 625, dann in der Lehre von der plastischen Komposition, namentlich § 628, 2 hervorgehoben wurde, beleuchtete denselben Punkt in anderem Zusammenhang. Die Bildsäule kann die Persönlichkeit auffassen in unbewegter Ruhe des in sich webenden, wurzelnden, gesättigten Charakters, oder in harmloser Situation, fortgehend zu einer Tätigkeit, die keine Spannung, keinen ernsten Kampf in sich schließt, sondern bald mehr eigentliches Spiel, bald mehr harmlose Beschäftigung ist, oder in Anfang, Mitte, Ende einer gespannten Situation, d. h. eines ernsten Kampfes. Die zweite Person oder Tier, Ungeheuer wird durch die Phantasie des Zuschauers ergänzt.

Digitized by Google

Die Gruppe durchwandelt dieſelben Stufen, nur daß die erſte, die der Ruhe, ſchon ſpezieller beſtimmt iſt, indem ſie eine vorangegangene Zuſammenbewegung, Vereinigung der Figuren vorausſetzt. — Fragt man nun, wie ſich die vorliegende Einteilung zu denen der vorhergehenden Paragraphen verhalte, ſo bleibt es bei der obigen Bemerkung: ſie läuft neben denſelben ganz ſelbſtändig her; Statue und Gruppe, Ruhe, harmloſe und geſpannte Situation können Gott oder Menſch (und Tier), Genre oder Geſchichte darſtellen. Erwägt man aber, daß im tiefſten Sinn alle Bildnerkunſt Götterdarſtellung iſt, ſo erſcheint, wie ſchon früher geſagt iſt, hier aber ausdrücklich hervorgeſtellt werden muß, die Statue als der in ſich beſchloſſene, in ſeiner Einheit verharrende, die Gruppe als der in Vielheit aufgelöſte und in Handlung geſetzte Gott, dort der geſammelte, hier der ausgegoſſene Gottesgeiſt. Wir werden ſehen, wie ſich die Malerei auf die zweite dieſer Beſtimmungen wirft. Am reinſten und ſchärfſten tritt ſie ein in jenen Werken, die den Menſchen in gottgeſendetem, tragiſchem Leiden darſtellen, einen Laokoon, einer Niobidengruppe; der entfernte Gott iſt in ſeinem Handeln gegenwärtig.

§ 633

Dagegen ſteht der Unterſchied des Materials und der techniſchen Behandlung (§ 540), welcher letztere hier der des Relief, des an die architektoniſche Fläche angelehnten und des ganz freien Bildwerks iſt, in vielfacher Beziehung zu den vorhergehenden Einteilungen.

Der Unterſchied des Materials und der Technik iſt wichtig genug, eine ausdrückliche Zweigteilung zu begründen; er iſt kein bloß äußerlicher, ſondern ſteht in tiefer Beziehung zu den Gegenſtänden und zu dem Gegenſatze der Statue und Gruppe. Der Unterſchied des Materials zwar tritt nur in Beziehung zu den Gegenſtänden, denn der Formunterſchied der Statue und Gruppe verhält ſich dazu gleichgültig; verſchiedenes Material kann beiden Formen dienen. Wie innig die erſtere Beziehung iſt, wie ganz verſchiedenen Stoffen roherer Stein, Erz, Marmor zuſagt, iſt in § 607 hinreichend auseinandergeſetzt. Der Unterſchied von Relief, angelehnter und ganz freier Plaſtik berührt

Digitized by Google

ſich dagegen vielſeitig mit ſämtlichen vorangehenden Einteilungen. Es iſt klar, daß das Relief ſelten eine vereinzelte Geſtalt geben wird; es geſchieht dies in der Maske, in Porträtköpfen vom Profile an Monumenten, in wandverzierenden Medaillons, wohl auch in ganzen Figuren; im Ganzen und Großen aber iſt ja das Relief und das angelehnte Bildwerk (hauptſächlich Giebelfeldſchmuck) natürlich eine Form der Gruppierung, wie denn aller Anſchluß an die Baukunſt an ſich ſchon die Beſtimmung umfaſſender, in Vielheit aufgelöſter Entfaltung einer Idee in ſich ſchließt. Ebendaher werden dieſe Formen zwar gerne in Darſtellung ruhiger Situationen ſich bewegen, aber ungleich mehr wird ihnen doch bewegte Situation, reiche Handlung zuſagen; wogegen die freie Plaſtik in der Gruppe ſo viele Schwierigkeiten zu überwinden hat, daß ſie ungleich mehr auf die einzelne Geſtalt, alſo auf die Ruhe angewieſen iſt. Was nun das Verhältnis zu den Gegenſtänden an ſich betrifft, ſo iſt klar, daß zwar von einer ausſchließenden Verteilung derſelben an Relief und freie Bildnerei nicht die Rede ſein kann, allein der Begriff der ausdrücklichen Unendlichkeit im Gott wird doch natürlich mehr zum freien oder nur angelehnten Bildwerk führen, wogegen die hinlaufenden Streifen und Felder des eng angeſchloſſenen, d. h. das Relief mehr für menſchliche und heroiſche, halbgöttliche oder, ſoweit ſich ſolche zu entwickeln vermögen, eigentlich geſchichtliche Stoffe ſich eignen.

§ 634

Der Unterſchied der Arten der Phantaſie, wie ſie in § 402 aufgeführt ſind, kann in der Bildnerkunſt nur ſchwach hervortreten; das einfach Schöne iſt ſo ſehr der beſtimmende Standpunkt (vgl. § 605, 2), daß das Erhabene und Komiſche ſich zwar geltend macht, doch (vgl. § 603) nicht mit der Entſchiedenheit, um Zweige zu begründen. Indeſſen hat jenes mehr Spielraum als dieſes; äußerlich tritt es im Koloſſalen hervor.

Der Paragraph zieht nur aus Solchem, was ſchon ausgeführt iſt, das Ergebnis, indem er einen weiteren Einteilungsgrund für die Kunſtzweige aus § 540, den dieſer auf § 402 gründete, aufnimmt. Daß das Erhabene eine größere Rolle ſpielt, als das Komiſche, hat darin ſeinen Grund, daß ſein Prozeß, wie aus der Metaphyſik des

Digitized by Google

Schönen hervorgeht, ein weniger verwickelter, weniger geistig reflektierter ist als der des Komischen. Wir haben gesehen, wie es als Erhabenes der Kraft, der mehr sinnlichen Erregung, der tieferen Leidenschaft, des Charakters auftritt; in den Szenen tiefen Leidens, im Konflikte mit ewigen Mächten erhebt es sich auch zum Tragischen; allein nicht nur bleibt ihm die ganze Unendlichkeit geistiger Höhe und Tiefe verschlossen, welche der mittelalterlichen und noch mehr der modernen Welt der geistigen Innerlichkeit sich aufgetan hat, sondern auch der klassischen Tragödie konnte die Plastik nicht in alle Formen des Schrecklichen folgen, z. B. nicht in das Ganze des Seelenleidens eines Ödipus. Daß das Erhabene in den äußern Maßen der Kunstdarstellung als Erhabenes des Raums sich geltend macht, ist in § 609 erörtert, und soweit mag der Gegensatz zwischen ihm und dem einfach Schönen gewissermaßen als ein zweigbegründender gefaßt werden, als dadurch das Kolossale und nicht Kolossale unterschieden wird. Das Wesentliche aber bleibt die Rückführung selbst des Furchtbarsten zur anmutsvollen Schönheitslinie des einfach Schönen; dieses Stilgesetz ist stärker als der sächliche Gegensatz des Schönen und Erhabenen, der ebendeswegen nicht hier eine geschlossene Gattung anmutiger, dort eine geschlossene Gattung erhabener Werke mit der Bestimmtheit eines Unterschieds von Zweigen entwickeln kann. Das Komische hat ebenfalls verschiedene Stufen; im bacchischen Kreise, auf den es sich im Altertum hauptsächlich warf, tritt es in den Satyrn gewöhnlich nur als gedämpfter, fein gemilderter Anstrich von Gemeinheit, als fühlbarere Roheit in einer derberen Form der Satyrn, wie dem betrunken schlafenden, Weindunst schwer ausatmenden barberinischen, noch gröber, wilder, entfesselter in den Silenen, Panisken oder eigentlichen Faunen auf. Dies und Ähnliches kann ein komisches Genre genannt werden und entspricht ungefähr der niederländischen Genremalerei; allein der Unterschied ist doch ein unendlicher, wenn man bedenkt, wie hoch die Plastik selbst diese Stoffe stilisiert und wie z. B. selbst der barberinische Faun immer noch eine vollkommene, eine göttliche Natur ist. Die Komödie gab Stoffe zu manchem sehr kecken Relief. Allein das Keckere mußte sich nicht nur, gemäß den Gesetzen einer Kunst der greiflichen Form, auf dem Boden der Posse halten (vgl. T. I, § 188 ff.), sondern konnte in ihn auch nicht die Schärfe des Witzes und Humors einfließen lassen, wie das Mittelalter, ja selbst die griechische Komödie als Poesie und Mimik es

Digitized by Google

tat, sondern war überhaupt ein selteneres Wagnis und wird es auch bleiben. Die „Raserei des Pallagonia" bleibt Raserei und selbst die anhängende Kunstform, die Satire, bringt es bei der Plastik nicht dahin, den besonderen Zweig der Karikatur zu schaffen, wie die Malerei. Die französischen Chargen bleiben vereinzelte Kuriositäten.

§ 635

1 Durch diese verschiedenen Gebiete zieht sich endlich ein Unterschied hindurch, welcher auf einer Verbindung der bildenden Phantasie mit der empfindenden und im engsten Sinne dichtenden Phantasie (vgl. 404) beruht. Derselbe tritt jedoch nur als eine erste Andeutung auf, die sich noch keine feste Gestalt zu geben, also ebenfalls keine stehende Einteilung zu begründen vermag. Eine
2 andere Weise der Mischung zwischen diesen Arten der Phantasie fällt teils mit den Unterschieden der Komposition und technischen Behandlung zusammen, teils wird sie wichtig für die Geschichte der Bildnerkunst.

1. Es muß nun der Teilungsgrund für die Zweige, der in § 539 aufgestellt ist und auf § 404 zurückführt, aufgefaßt und der Deutlichkeit wegen die Benennung der Zweige der Dichtkunst vorausgenommen werden: episch, lyrisch, dramatisch. Die epische Poesie ist Ausdruck einer Versetzung der dichtenden Phantasie auf den objektiven Boden der bildenden Kunst, die lyrische auf den subjektiven der Musik, die dramatische der intensivsten Ergreifung ihres eigenen Bodens, des subjektiv-objektiven. Gibt es eine epische Plastik, so ist dies Ausdruck des innigsten Verweilens dieser Form der bildenden Kunst auf ihrem eigenen, dem objektiven Boden, womit aber zugleich gesagt ist, daß sie ihn auch verlassen kann, indem sie bereits subjektiver beseelt ist als die Baukunst; gibt es eine lyrische, so ist dies eine Mischung der bildenden Phantasie mit der empfindenden; gibt es eine dramatische, mit der intensivsten Form der dichtenden. Aber gerade daraus, daß wir die deutliche Bezeichnung aus der Poesie entlehnen müssen, geht hervor, daß es in der Skulptur einen solchen Unterschied erst in sehr unbestimmter Weise geben, daß er sich erst als eine zarte geistige Linie zeigen wird, die

Digitized by Google

ſchwach an die Oberfläche tritt, um die Konzentrierung zu beſtimmtem Formenunterſchied erſt in einer ungleich geiſtig durcharbeiteteren Kunſtgattung zu ſuchen. In der Tat kann dieſer Unterſchied erſt da ein zweigbegründender werden, wo mit jeder ſeiner Formen das ganze Verfahren in Anlage, äußerer Größe, techniſcher Form ſich verändert, wie dies eben in der Poeſie der Fall iſt. Dennoch ſind die Anklänge merklich: epiſch im engeren Sinn, innerhalb des allgemeinen epiſchen Charakters der Bildnerkunſt, ſind alle plaſtiſchen Darſtellungen, worin der Menſch als Naturkind in ſeinen anthropologiſchen Unterſchieden, oder als Kind der Sitte, der Gewohnheit, als wirkend in Maſſen, überhaupt als zuſtändliches Weſen erſcheint. Epiſch iſt der Affekt ſelbſt des Charakters, ſofern nur ſein Tun mehr naiv, national iſt, in gemeinſchaftlichen Formen der Bildung und des Wollens ſich ungeteilt bewegt, als zu der ſchneidenden Spitze der Tat in einem tiefen Prinzipienkonflikt ſich zuſammenfaßt. Was das Verhältnis zu der Kunſtform betrifft, ſo verbindet ſich das Epiſche vorzüglich mit dem Relief. Lyriſch ſind ſolche Werke, worin die Bildnerkunſt, ſoweit ſie es vermag, vertiefte Empfindungsmomente irgendeiner Art oder Einkehr des Gemüts in ſich darſtellt: die ſinnenden Muſen, der träumeriſche Apollino, die abſchiednehmenden Ehegatten ſo vieler Grabſteine, die mehrfach vorhandene tief elegiſche Reliefgruppe: Orpheus von Eurydice ſcheidend in der Unterwelt, die Amor- und Pſychegruppe auf dem Kapitol, die Ildefonſogruppe, Oreſtes und Elektra in Villa Ludoviſi; Beiſpiele, die wir zum Teil in anderem Zuſammenhang ſchon angeführt haben. Dieſer Zuſammenhang war die Lehre von der Kompoſition; dem Ausdruck der lyriſchen Stimmung ſagt mehr die Statue, die Gruppe von nur zwei Figuren, das quadratiſche Relief als die figurenreiche Gruppe, das langgezogene Relief und das Giebelfeld zu. Dramatiſch in verſchiedenen Stufen iſt die Darſtellung eines ernſten, nicht bloß kriegeriſchen, ſondern ſittlichen, in ſcharfer Schneide des Moments ausbrechenden Konflikts ſowohl der Tat als der Leiden, die daraus fließen. Unter den Kunſtformen entſpricht dieſer Aufgabe am meiſten die freie Skulptur, weniger, doch immer noch das Giebelfeld, am wenigſten das Relief; auch die einzelne Statue kann einen ſolchen Moment darſtellen, wie der vatikaniſche Apollo, am meiſten aber findet dieſes Gebiet ſeinen Ausdruck in der reicheren, geſchloſſenen Gruppe; der Laokoon und die Gruppe des farneſiſchen Stieres gehören hieher; Giebelfeld: die Nio-

Digitized by Google

bildengruppe. Es erhellt jedoch aus dem Wesen der Bildnerkunst, daß sie nur vereinzelt und in bedingter Weise diesen Boden straff spannender Bewegtheit betreten kann; das Lyrische ist ebenfalls niedergehalten durch den wesentlich bestimmenden Ausdruck der Objektivität; das Epische bleibt der herrschende Grundton.

2. Noch sind zwei andere Weisen, worin sich die grundbestimmende Art der Phantasie mit anderen Arten verbindet, hervorzuheben. Dabei handelt es sich auch von jenen nähern Unterschieden der Phantasie, welche innerhalb der bildenden auftreten und die großen Zweige derselben, Baukunst, Bildhauerei, Malerei begründen. Das Relief nämlich neigt, wie wir gesehen, zur Malerei hinüber als Darstellung auf einer Fläche, in anderem Sinn, durch ihre Bewegtheit nämlich, die Gruppe, wiewohl diese durch ihren Aufbau, sowohl angelehnt im Giebelfeld, wie auch als freie, in gewissem Sinn auch mehr architektonisch ist. Rein plastisch ist die Statue; wo sie als Karyatide, Telamon die Stelle der Säule vertritt, ist auch sie natürlich wieder mehr architektonisch. Dichterisch dagegen kann man die große zyklische Komposition nennen. — Sieht man nun aber nicht auf die bleibenden Unterschiede, sondern auf die geschichtliche Entwicklung der Kunst, so werden, abgesehen von diesen relativen Übertritten auf den Boden einer andern Kunstweise, die einfach außerhalb Lob und Tadel jederzeit bestehen, Mischungsverhältnisse vor uns auftreten, die eine ganz andere Beziehung haben, nämlich solche, worin die Kunst des tastenden Sehens entweder rein auf ihrem eigenen Boden bleibt, oder teils auf berechtigte teils auf unberechtigte Weise sich auf den Standpunkt der messenden oder malerischen, oder auf den Standpunkt der empfindenden, auch der dichtenden Phantasie wirft und danach den Stil in ganzen Perioden bestimmt (vgl. § 541). Es wird sich aber sogleich zeigen, daß dies nicht der einzige Hebel der geschichtlichen Bewegung ist.

c) Die Geschichte der Bildnerkunst.

§ 636

Der Geschichte dieser Kunst liegt als bewegende Hauptursache die verschiedene Stellung der Glieder des Gegensatzes: direkter Idealismus und Individualismus, Naturalismus zu Grunde. Der

Digitized by Google

Gegensatz zwischen einem mehr architektonischen oder malerischen oder empfindungsvollen (auch dem Dichterischen genäherten) und einem rein plastischen Stile, der in dieser geschichtlichen Bewegung ebenfalls wirkt, fällt mit demselben teilweise, nicht völlig zusammen, ebenso der Gegensatz von Würde und Anmut. Mit diesen Gegensätzen der Anschauung und Behandlung geht ein anderer, der sich auf die Gegenstände, nämlich auf den Grad der Ausdehnung über die ursprüngliche Stoffwelt bezieht, Hand in Hand. Die Entwicklungsstufen innerhalb einer Hauptperiode (vgl. § 531) wiederholen in verschiedener Folge diese Hauptgegensätze.

Sinn und Fruchtbarkeit dieser Sätze kann sich nur in der wirklichen Verfolgung der Hauptmomente der Geschichte der Skulptur erweisen, die übrigens kurz sein wird, da diese Kunst so besonders entschieden mit einer geschichtlichen Form der Phantasie, dem klassischen Ideale, zusammenfällt, daß die Darstellung ihres Wesens bereits von selbst zu einer Darstellung der griechischen Bildnerkunst und einer Aufzeigung der Gründe geworden ist, warum sie in den anderen Hauptperioden der Kunstgeschichte nicht in ihrer Reinheit sich entwickeln kann. Hier ist nur zu bemerken, daß der erste Satz des Paragraphen dem nicht widerspricht, was über den schmalen Spielraum des Individualismus und Naturalismus § 416 gesagt ist. Es handelt sich um ein Maß der Einlassung des Naturtreuen in Bewegung und Formen, der Eigenheit individueller Charaktergestalt; gerade weil dieses Maß ein sehr feines, die Linie eine sehr zarte ist, entstehen aus scheinbar unbedeutenden Schwankungen die großen geschichtlichen Unterschiede; ist die Schwankung nur etwas zu stark, wird nur etwas zu viel Naturwahrheit und Schärfe der Eigenform eingelassen, so läuft das Gefäß über, d. h. die Reinheit der bildenden Kunst ist gestört und nur anderweitige Momente rechtfertigen die so entstandene Kunstform als eine historisch bedeutende, stilistisch gültige. Umgekehrt werden wir es bei der Malerei finden: zu w e n i g Naturwahrheit und Schärfe der Eigenform verletzt ihr Wesen. Wie sich nun dieser Hauptgegensatz zu den weiteren im Paragraphen aufgeführten verhält und was mit dem teilweisen Zusammenfallen usw. gemeint ist, das eben wird sich in der wirklichen Geschichte zeigen. Zu der Bezeichnung: empfindungsvoller Stil fügt die

Digitized by Google

Parentheſe: auch dem Dichteriſchen genähert; ein Stil, der eine bedeutende, ſubjektive, der Muſik, der lyriſchen Poeſie verwandte Bewegtheit hat, wird mehr oder minder auch in beſtimmterer Weiſe an die Dichtung, insbeſondere das Drama, anklingen, was wir an einzelnen Stellen berühren werden.

a. Die Bildnerkunſt des Altertums.

§ 637

Der Dualismus der orientaliſchen Phantaſie läßt keine reine Entwicklung der Bildnerkunſt zu. Durch die Halbheit des Fortgangs von der Symbolik zum Mythus fällt die urſprüngliche Stoffwelt außer und neben die zweite und ebendaher entbehrt dieſe der Individualiſierung und wärmeren Naturnachbildung in Bewegung, Handlung, Ausdruck; poſitiv aber dringt in ſie das Häßliche als unorganiſche Formenverbindung ein. Das Erhabene tritt als übertriebene Herrſchaft des Koloſſalen, als Prunk in Darſtellung und Material auf. Die Bildnerkunſt ſcheidet ſich nicht rein von der Baukunſt und verbindet ſich grell mit der Farbe. Der Typus wird nicht überwunden; ſchwungvoller Anklang reinen und hohen Stils befreit ſich nicht von den Härten und Ungeſchicklichkeiten, mit denen eine im rein äußerlichen Sinn höchſt vollendete Technik ihn verbindet.

Alle dieſe Sätze fallen in die Hand, wenn man auf die geſchichtliche Darſtellung des Orients § 343 ff. und das Bild ſeiner Weltanſchauung § 426 ff. zurückgeht und damit zuſammenhält, was über die Architektur als diejenige Kunſt, auf welche dieſe Form der Phantaſie vorzüglich angewieſen war, und ihren Charakter im Orient § 578 ff. geſagt iſt. Sogleich findet nun ein Teil der Beſtimmungen des vorhergehenden Paragraphen ſeine geſchichtliche Erläuterung, ſo zwar, daß man zunächſt zwei derſelben in ein beſtimmtes Verhältnis treten ſieht. Nämlich: die Aufgabe iſt, des Naturwahren und Individuellen in das rein allgemeine Normalbild der Gattung ſo viel aufzunehmen, als

Digitized by Google

nötig ist, um ihm Lebenswärme und Mannigfaltigkeit zu geben. Dies ist aber nicht möglich, wenn die Götter nur halb mythische Wesen, d. h. vorgestellte Menschen, halb bloße Symbole sind. Da kann sich kein Kreis von Götterindividuen bilden, die sich durch Charakterausdruck unterscheiden und wahrhaft in Handlung treten. Hiemit ist von dem ersten Satz in § 636 Anwendung gemacht: das direkt Ideale und das Individuelle, Naturwahre können sich nicht zur Schönheit durchdringen. Nun nehme man die weiter unten folgende Bestimmung des § 636 herauf, welche den Grad der Ausdehnung über die ursprüngliche Stoffwelt als weiteres geschichtliches Bewegungsmoment einführt, und halte sie an die orientalische Phantasie, wie dieselbe von der Abstraktion des Absoluten sich mit voller Sinnlichkeit in die Welt des Endlichen und Sinnlichen stürzt: so begreift sich (vgl. auch § 428), daß neben den unbelebten, starren Götterbildern eine reiche Nachbildung des Tierischen, allgemein Menschlichen (Genre) und des Geschichtlichen treten wird. Diese ist es denn, die Alles übernimmt, was dem Götterkreis an Individualismus und Naturalismus abgeht; sie wird nur desto umfassender, desto porträtschärfer sein, je weniger die Fülle der Naivität und die Deutlichkeit der Anschauung sich in das ideale Göttergebiet ergießen kann. Nun sind die Götter ohne menschlichen Ausdruck und dem Menschlichen fehlt jener „Abglanz der rein idealen Natur", den wir wiederholt gefordert haben; jene sind konventionell, ideal im leblos strengen Sinn des Wortes, Genre und Historie aber ist überraschend treu, naturwahr, bewegt, lebendig ohne Idealität; dieser Stoff saugt jenem die Lebenswärme, jener diesem die höhere Seele aus, ohne sie darum für sich zu gewinnen. Man erkennt also bereits eine bestimmte Weise des Verhältnisses, in welches jene zwei Bestimmungen des § 636, nämlich die über den Gegensatz des Idealismus und Naturalismus, Individualismus und die nachher aufgestellte über den Umfang der Ergreifung der ursprünglichen Stoffwelt, zueinander treten. So sehen wir denn bei den Assyrern, Persern, Ägyptern neben Götterbildern, von denen wir zunächst nur das Negative sagen, daß ihnen außer der Unterscheidung der Geschlechter jede Mannigfaltigkeit der Lebensformen abgeht, daß man kaum die Altersstufen erkennt, daß jede nähere Bestimmtheit durch das Attribut ersetzt wird, daß keine fühlende Seele ihre unbewegten, ewig gleichen Züge belebt, eine reiche Plastik, namentlich in Reliefform, sich ausbreiten, welche das tierische und das

Digitized by Google

menſchliche Leben in den mannigfaltigſten Formen: Geſchäfte des Landbaues, Gewerbes, Spiel aller Art, Jagd, Krieg, Rechtspflege, Triumphzug, Anbetung des Königs, Gottesdienſt mit der friſcheſten Naivität, Lebendigkeit, Feuer, ſcharfem Auge auffaßt, die Phyſiognomien verſchiedener Völker, die Formen der Lebensalter, Geſchlechter ſamt Eunuchen, Luſt und Leiden, die eigentümliche Körperbewegung in allem Tun, ja Individuum von Individuum durch ſichtliche Porträtzeichnung kenntlich unterſcheidet: die Paläſte, Gräber, Tempel ein reicher Teppich, der eine bunte, wimmelnde Welt vor uns ausſpannt; aber während Rumpf, Hand, Fuß lebt, Haltung und Bewegung auf das Feinſte belauſcht iſt, iſt der Geſichtsausdruck immer der gleiche; es iſt die Kopie des Lebens ohne Idee, ohne das Gefühl, daß es der Nachbildung nur dann wert iſt, wenn der Künſtler ſeinen Vollgehalt in die einzelne Erſcheinung zu legen weiß; ein reiches Genre ohne Geiſt. Viele Darſtellungen ſind geſchichtlich, aber die Geſchichte erhebt ſich nicht zu ihrer Würde, ſondern bleibt Chronik, bildlicher Erſatz für die Buchſtabenſchrift. Man hat in Ägypten noch neuerdings eine Menge ganz naturaliſtiſcher, überraſchend charakteriſtiſcher Werke der Plaſtik aufgefunden, wie man ſie neben den konventionellen Götterbildern gar nicht für möglich halten ſollte. Mit beſonderem Verſtändnis und mit der naivſten Beobachtung ſind bei Aſſyrern, Perſern, Ägyptern namentlich auch die Tiere aufgefaßt. — Nun aber äußert ſich die Symbolik, wie ſie auf halbem Wege zum Mythus ſtehen bleibt, im Götterbilde auch poſitiv als Häßlichkeit, vgl. § 427, Anm. 2: menſchliche und tieriſche Organe werden verbunden, menſchliche vervielfältigt, gerade das Menſchlichſte am Menſchen, das Haupt, wird mit Vorliebe dem tieriſchen geopfert, während der Grieche in den halbſymboliſchen Weſen, die er beibehielt, nie das Haupt, nur untergeordnete Organe mit tieriſchen vertauſchte. Die Fratze iſt im Orient allgemeines Vorrecht des Gottes. — Die Vergrößerung über das natürliche Maß haben wir in § 609 als wohlbegründet im Weſen der Bildnerkunſt, doch das eigentlich Koloſſale nur unter gewiſſen Bedingungen als berechtigt erkannt; der Orient, aus dem ſchon in § 430, 2 ausgeſprochenen Grunde, liebt die Koloſſe ohne beſonderes, in der Aufſtellung gegebenes Motiv und der quantitative Ausdruck für das qualitativ Bedeutendere (vgl. § 626) tritt insbeſondere in der Rieſengeſtalt der Könige als geiſtloſe Verwechſlung der inneren Würde mit bloßer Würde des Standes auf. Der Prunk ſtatt

Digitized by Google

wahrer Erhabenheit wirft sich teils auf die Darstellung, teils auf ihr Material. Bei den Götterbildern ist die erstere Form der äußeren Pracht statt des Ausdrucks inneren Adels schon dadurch motiviert, daß den fehlenden Ausdruck um so mehr äußere Zugaben der Bezeichnung ersetzen müssen: reicher Schmuck und Putz aller Art; wo die Götter meist nackt oder in engen Gewändern gebildet sind, in Ägypten, wenigstens reicher Kopfputz; bei den menschlichen Darstellungen ergibt sich dies schon aus der Prachtliebe des orientalischen Lebens. Die andere Form sucht absichtlich die Schwierigkeiten auf, welche hartes Urgestein, Basalt, Granit, Porphyr usw. darbietet, prunkt mit dem Sieg und mit dem Stoff an sich, anderswo mit edlen Metallen, Goldblech über einem hölzernen Kern usw. Erzguß dagegen ist nicht ausgebildet. Wie der vorzügliche Beruf der symbolischen Phantasie zur Baukunst das Werk der Plastik zu dieser herüberzieht, vgl. § 578, Anm. 2. Dies Hinüberschwanken der Architektur in die Plastik ist ebensogut auch als Hinüberschwanken dieser in jene zu fassen; schon die Herrschaft des Kolossalen, die reihenweise Aufstellung ist architekturartig, das Überwuchern des Relief, namentlich des ganz flachen, versenkten (vgl. § 611) ebenfalls ein Überfluß des Anschlusses an die Baukunst; die Skulptur liebt es aber durchaus, auch ihr selbständigeres Werk an Pfeiler, Säulen zu lehnen, wo sie es nicht wirklich ungetrennt aus einem Materialstück mit diesen beläßt oder zudem kraus mit dem Ornament verschmelzt, wie die indische Pagode; ja sie ahmt die primitive Baukunst nach, die den natürlichen Fels behaut, wie in der kolossalen Sphinx von Ghizeh. Weist dies Verwachsensein zweier Künste bereits auf die unentwickelte Einheit der Kräfte im orientalischen Leben hin, so klebt nun die Skulptur auch mit der Malerei zusammen, die freilich selbst wieder nur Anstrich ist, also bloßer Architekturbemalung naheliegt; denn die Polychromie beschränkt sich nicht auf bloßen Ton, sondern überzieht alles Bildwerk mit ungebrochenen Farben, insbesondere aus symbolischen Gründen das Götterbild; die Koilonaglyphen aber sind an sich schon in engerem Sinn malerisch als das eigentliche Relief, das zwar auch in Ägypten neben ihnen auftritt; diese Wandüberkleidung ist, wie nach der einen Seite architektonisch, nach der anderen in ihrer Buntheit eine Reminiszenz der Teppichweberei und Stickerei. — Mitten in diesen Schranken fehlt es zwar nicht an jenem großen Zug der Linie, an jenem Schwunge, der den Stil bildet, aber es bleibt bei Ansätzen, sie können

Digitized by Google

nicht durchdringen; das Harte, Schüchterne, Kindische, Linkische, Willkürliche wird, zwar ohne förmliches Priesterverbot, durch die Scheue festgehalten, die eingelassene Freiheit des subjektiven Lebens in Stoff und Künstler möchte zur Frivolität führen: eine echte, streng religiöse Kunst. So bleibt z. B. in Assyrien und Persien die Seitenstellung der Füße bei Vornstellung des Gesichts im Relief, in Ägypten die durchgängige bloße Profilstellung, also die Unkenntnis der Verkürzung und somit überhaupt der Perspektive, sodaß eine vertieft darzustellende Mehrheit von Figuren in Reihen übereinander tritt, bei allen beteiligten Völkern die ängstliche Regelmäßigkeit in Behandlung gewisser kleinerer, dünnerer, feinerer Einzelformen wie Haare, Federn, Kleiderfalten: eine kindliche, auch wieder an die Architektur erinnernde Überstrenge in der an sich allerdings notwendigen Stilisierung dieser Dinge. Die Technik ist also die nicht völlig beseelte; nicht an der gemeinen Technik fehlt es: die Ungeschicklichkeit des Kinderstandpunktes ist mit der größten Geschicklichkeit fixiert und der Meißel nur zu bewundern. Also hier im Grund eine weitere Form des Dualismus: Geist und Technik fallen auseinander.

§ 638

Eine Ausnahme von der Trennung beider Stoffwelten machen die Indier; Leben und Bewegung tritt daher hier in das Götterideal selbst ein; unter den weitern Gegensätzen des § 636 fällt ihrer Plastik in gewissem Sinne die Anmut und das Malerische, den Assyrern, Persern, Ägyptern dagegen das Architektonische und die Würde zu; bei den letztern herrscht mehr das streng Gemessene der Proportion, bei den Assyrern und Persern die Kraft des Muskels.

Den Indiern ging in dem knochenlosen Pantheismus ihrer traumhaften Phantasie die ursprüngliche Stoffwelt grenzenlos in die zweite über; hier kann von jenem Auseinanderfallen nicht die Rede sein. Knochenlos ist aber auch ihr Stil. Davon nachher; wir kehren die Folge des Inhalts des Paragraphen zunächst um und führen den herben Stil zuerst auf, weil dem Wesen nach in der Plastik das Harte und Feste das Erste und Zugrundeliegende ist. Der assyrisch-persische und

Digitized by Google

ägyptiſche Stil berechtigt zur gemeinſchaftlichen Befaſſung unter den Begriff der Würde. Bei den Ägyptern ruht ſie zunächſt in der faſt völligen Bewegungsloſigkeit der Statue, bei den Aſſyrern und Perſern in der gravitätiſchen Feierlichkeit, dem gehaltenen tenor der Bewegung, ſelbſt der ſtärkeren im Streite, namentlich aber der hier beſonders beliebten Prozeſſionsbewegung. Wir vergleichen dabei freilich verſchiedene Stoffe, denn dort handelt es ſich namentlich von Götterſtatuen, hier, bei der ungleich ſparſameren, in ſymboliſchen Tieren und phantaſtiſch halbtieriſchen Menſchengeſtalten beſtehenden Mythologie, vorherrſchend von der Darſtellung des Menſchen, namentlich des Königs und ſeiner Verehrung, ſeinen Handlungen und Zerſtreuungen, die nicht in Statuen, ſondern in Reliefs auf uns gekommen iſt; allein der Kunſtcharakter liegt in den angegebenen Zügen. In der ernſten, totenhaften Ruhe der mit angeſchloſſenen Armen und knapp zuſammengeſtellten Beinen thronenden oder mit einem Beine kaum merklich vorſchreitenden, den Kopf ſteif geradehaltenden Geſtalten der ägyptiſchen Kunſt ſehen wir nun zugleich mit geometriſcher Strenge die Proportion durchgeführt, dagegen die Muskel an der ſchlanken Bildung nicht ausgeſprochen; es herrſcht das Grundgerüſte, alſo das Architektoniſche. Von den weiteren Gegenſätzen, die § 636 aufführt, tritt alſo hier mit der Würde ein in ſpeziellerem Sinn architekturartig auffaſſender Stil zuſammen, und zwar vorzüglich in dem konventionell idealen Kreiſe, der das Individuelle und Naturaliſtiſche ausſchließt, den Götterbildern. Dagegen füllt ſich das Gerüſte in den breiteren, volleren Formen der kräftigen Männergeſtalten Aſſyriens und Perſiens, die Organe der Handlung und Bewegung, Arm und Bein, werden höchſt gewaltig mit ſcharfer Angabe der Muskel, auch der Gelenke, namentlich des Knies, gebildet. Es iſt dies in gewiſſem Sinn immer noch architektoniſch, verglichen mit dem oberſten der Gegenſätze in § 636 ein erſter Schritt nach dem Naturaliſtiſchen hin, doch nicht nach dem Individuellen, denn dieſe Behandlung kehrt in konventioneller Gleichheit des Stiles wieder. Alle dieſe Völker bilden nun in ihrem plaſtiſchen Stil einen vollen Gegenſatz gegen die Indier. Hier herrſcht in der Bildung der Geſtalt an ſich die Welle des Runden, alſo eigentlich die Fettbildung, die Knochengerüſt und Muskel fließend überkleidet; wie ſehr das Weiche geſucht wird, zeigt insbeſondere die ſchlanke Hüfte und das breite Becken der weiblichen Geſtalt. Man kann dieſen Charakter des Runden,

Digitized by Google

Wellenförmigen, Weichen als Anmut bestimmen, wenn man vom tieferen Wesen derselben, das im Seelenausdruck sich offenbart, absieht; doch liegt auch ohne diesen im edlen Flusse der Formen ein Reiz, der nicht bloß sinnlich ist, und zudem fehlt das Spiel der Bewegung nicht. Im ruhigen Stande ist schon die Mannigfaltigkeit der Kontraste vorhanden, der Kopf zur Seite geneigt, die Arme gelöst, die Hände natürlich zufällig hängend oder spielend, die Hüfte nach einer Seite ausgebogen und auf den einen Fuß gestemmt, während der andere ruht; selbst die Verkürzung ist hier verstanden: die Füße sind nicht bei Vorstellung des Gesichts nach der Seite gestellt; nun tritt aber auch eigentliche, entschiedene, starke Bewegung auf, die Götter, Genien, Geister sind im herrschenden Hautrelief in leidenschaftliche, phantastische Handlung gesetzt, es stellt sich dabei mehr Komposition, eine Ahnung schönerer Gruppenbildung ein; aber die Bewegung hat keinen inneren Halt, weil Knochen, Sehne, Muskel hinter dem Weichen verschwindet, und man meint, die Figuren wollen die Glieder von sich werfen. Man erkennt in dieser auflösenden Atmosphäre einen Zug zum Malerischen und Empfindungsvollen; zugleich ist durch diese wärmere Bewegtheit in das Ideale etwas Naturalistisches eingedrungen und in gewissem Sinn dieser Gegensatz samt dem des leblos Göttlichen und belebten bloß Menschlichen gelöst, aber das Individuelle fehlt auch hier und der letzte Gegensatz ist ja nicht vermittelt, sondern verschwemmt, denn wir haben gesehen, daß der göttliche und menschliche Kreis zwar ineinander scheinen, aber doch auseinandergehalten sein sollen (§ 630). — Der Paragraph hat das Indische wegen des Charakters ursprünglicher Unterscheidungslosigkeit, der in der ganzen Weltanschauung liegt, vorangestellt; geschichtlich stellen die drei geschilderten Stile keinen inneren Verlauf dar; der indische steht für sich, der assyrisch-persische und der ägyptische sind verwandt, doch ohne tieferen gegenseitigen Einfluß. Daher sehen wir lauter Einseitigkeiten: der Weichheit fehlt die Kraft, der Kraft die Weichheit, der geometrisch strengen Gemessenheit fehlen beide. Soll wahre Kunst entstehen, so muß e i n Volk diese Richtungen in natürlicher Folge ausbilden und dann vereinigen: mit dem festen Maße beginnen, die kräftige Bestimmtheit der einzelnen Formen hinzufügen und endlich alles mit Weichheit überkleiden, so, daß alle diese Momente zu einem konkreten Ganzen zusammentreten, aus dessen reifer Fülle der geistige Ausdruck auftauchen kann.

Digitized by Google

§ 639

Die griechiſche Phantaſie war eine ſo entſchieden plaſtiſche, daß die Darſtellung des Weſens der Bildnerkunſt mit der Darſtellung ſeiner geſchichtlichen Erſcheinung bei dem griechiſchen Volk in einer Weiſe zuſammenfällt, welche der Zukunft faſt keinen weiteren Entwicklungsſtoff übrig ließ. Die griechiſche Plaſtik wägt dem Ideale ſo viel Individualismus und Naturalismus zu, als es erträgt, vereinigt Würde und Anmut und unterſcheidet deutlich zwei Kreiſe, einen göttlichen und einen menſchlichen, die aber lebendig ineinander übergehen.

Was ſich in der ganzen Lehre von der Bildnerkunſt auf jedem Schritte aufgedrängt hat, iſt hier endlich ausdrücklich herausgeſtellt. Man vergleiche, was vom Leben der Griechen § 348—351 geſagt iſt, und faſſe dann dieſe reale Grundlage mit der ganzen Darſtellung des klaſſiſchen Ideals der griechiſchen Phantaſie § 434 ff. zuſammen, ſo erſcheint die nun entwickelte Lehre vom Weſen der Bildnerkunſt nur wie eine Überſetzung jener auf ſo abſolut günſtiger Grundlage aufgeblühten Weltanſchauung der Griechen in eine wirkliche Kunſtform, oder umgekehrt der Begriff dieſer Kunſtform mußte bei jenem ſo beſchaffenen, ſo anſchauenden Volke ſeine wahre Wirklichkeit finden. Der wahre Fortſchritt vom Symbole zum Mythus, der dem Menſchen vertraute, auf Grundlage einer Naturbedeutung ein höchſtes Sittliches in ſich lebendig darſtellende Gott, der Kreis der Götterindividuen, die Genien- und Heroenwelt, wodurch ſich dieſer Kreis leicht und flüſſig an die urſprüngliche Stoffwelt knüpft, die frei äſthetiſche Überwindung des Typus, die nun erſt wahrhaft im Gebiete der menſchlichen Schönheit heimiſche idealbildende Phantaſie, das Geſetz, daß hier die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, das ſich (§ 437) zunächſt allgemein aus dem echt mythiſchen Standpunkte ergab, die muſterhafte Einheit von Inhalt und Form, wie ſie ſchon dem inneren Bilden eines ſolchen Volkes eigen ſein mußte: alles Dies begründete uns die Beſtimmtheit dieſer Phantaſie als einer taſtend ſehenden (§ 439), wodurch bereits das Geſetz, daß in dieſem Ideale die einzelne Geſtalt ſchön ſein muß, ſeine nähere, doch erſt pſychologiſche Beſtätigung erhielt und ebenſo der Satz ſich herausſtellte, daß der herrſchende Standpunkt das

Digitized by Google

einfach Schöne sein werde. Die Gegensätze nun, die wir in § 636 als die treibenden Reize der Geschichte der Plastik aufgeführt haben, erscheinen durch die wirkliche Darstellung jenes Ideals in dieser Kunst als gelöst in einer Weise, die nicht übertroffen werden kann. Es ist uns aus der Reihe derselben jetzt der zweite an die Spitze getreten: der Gegensatz zwischen einem mehr architektonischen oder mehr malerischen, empfindungsvollen und einem rein plastischen Stile. Der griechische ist rein plastisch und hat von Architektonischen, Malerischen, subjektiv bis zum Dramatischen hin Bewegten eben nur so viel, als jederzeit und notwendig im Unterschiede gewisser Zweige liegt (vgl. § 635). Damit ist aber zugleich gegeben, daß eben die Griechen genau jene feine Linie treffen, bis zu welcher diese Kunst in die reine Gattungsform das Individuelle und das Naturtreue einlassen kann, also ist zugleich der in § 636 zuerst aufgestellte Gegensatz in ein reines Gleichgewicht aufgehoben. Ebenso sind die weiteren Gegensätze zugleich aufgestellt und gelöst: die Würde hat Anmut und die Anmut Würde; ferner: es gibt neben dem reinen Ideale der Götterwelt ein Genre, eine Porträtbildung und einen gewissen Kreis geschichtlicher Darstellungen; aber nicht ist auf der einen Seite eine konventionell symbolische Idealität, auf der andern ungeistige Naturwahrheit und Individualität zu Hause, sondern das oft geschilderte Band hält beide Welten flüssig zusammen und gestattet namentlich dem Geschichtlichen nur sparsame Ausdehnung.

§ 640

Werden hiemit die in § 636 aufgestellten Gegensätze im reinsten Sinne gelöst, so treten sie dennoch innerhalb der griechischen Bildnerkunst selbst in ein wechselseitiges Spiel, dessen Bewegung jene Entwicklungsstufen des Stils begründet, die jeder Kunstperiode eigen sind (vgl. § 531). Im strengen und harten, zugleich noch typischen Stile tritt neben ägyptischer Strenge und assyrischer Kraft eine kindische Form der Anmut auf, welche noch nicht die höhere Einigung jener Eigenschaften mit der indischen Weichheit zeigt, wozu die griechische Kunst berufen war; die weiteren Gegensätze fallen noch auseinander.

Digitized by Google

Es versteht sich, daß jene Versöhnung der Gegensätze keine tote sein kann. Es ist Bewegung im Gefäße, das flüssige Ineinander der Kräfte, das in ihm enthalten ist, schwankt, aber es schlägt keine Welle über den Rand. Diese bewegte und doch sichere Beschließung im Gefäße der Einheit ist aber am Anfang noch nicht erreicht. Wir haben die Entwicklungsstufen des Stils innerhalb der Kunstperiode gerade an dem schlechtweg belehrenden Muster der Geschichte der Bildhauerei bei den Griechen in § 531 dargestellt und auf das tiefere Gesetz verschiedener Entwicklung und Durchdringung des Objektiven und Subjektiven zurückgeführt. Jetzt ist nur übrig, diese Stufen in Kürze konkreter zu zeichnen; das tiefere Gesetz findet eben dadurch seine nähere Beleuchtung. Die herbe Objektivität des strengen und harten Stils gibt sich nun zu erkennen als die ägyptisch architekturartige Gemessenheit in der strengen Proportion, bewegungslosen Haltung mit fest an den Leib geschlossenen, nur langsam sich lösenden Armen und ebenso geschlossenen Beinen, deren zunächst nur eines zum mäßigen Vorschritte sich entschließt; die assyrisch-persische Kraft in den überstarken Muskeln der gedrungenen Körper; die Bewegung, wie sie dann zuerst gewaltsam eindringt im heftigen Sprung, im Gang auf dem Ballen, haben Ägypter, Assyrer und Perser in nicht geringerem Feuer auch gehabt in ihren Darstellungen aus dem menschlichen Leben. Die steife Regelmäßigkeit in Anordnung und Behandlung der Haare und Falten ist ebensogut orientalisch, insbesondere assyrisch-persisch, und gehört zum Architekturartigen wie die noch unbelebte Symmetrie in Gruppen. Als besonderer Ausdruck der noch mangelnden Geschicklichkeit fehlt auch die Seitenstellung der Füße bei Vornstellung des Kopfes nicht. Auch hier wird äußere Einwirkung des Stils jener Völker auf die Anfänge griechischer Kunst nicht mehr bezweifelt. Die Griechen hatten nun die Aufgabe, zu vereinigen, was im Oriente getrennt blieb, also die ägyptische und assyrisch-persische Kraft und Würde zu vermählen mit der indischen Weichheit, Welle der Bewegung, Anmut; hierin jedoch mußten sie ihren eigenen Weg gehen, auf diesem Punkte ist nicht von wirklichen Einflüssen, sondern nur von einer inneren Analogie die Rede. So entwickeln sie zunächst noch gleichzeitig mit jener harten Gemessenheit und gewaltsamen Kraft jene tänzerhafte, der Orchestik entlehnte Grazie, jenes zierliche Anfassen der Gewänder mit den Fingerspitzen usw., einen ersten kindischen Versuch der Anmut, die, noch neben der Härte und

Digitized by Google

ebendarum ſelbſt noch hart, für ſich ihre erſten Schritte wagt. Ganz merkwürdig iſt nun aber der Weg der allmählichen Befreiung von dieſen unreifen Formen, die auch in Griechenland eine fromme Scheu, ein Geſetz des Typus bewirkend, lange befeſtigt und nach erreichter Reife für Kultuszwecke, zum Teil auch aus Manier, im hieratiſchen oder archaiſtiſchen Stile noch feſthält. Es erhält ſich nämlich auf dieſem Wege der Befreiung bis zum letzten Schritte, der zwiſchen die Äginetengruppe und das Auftreten des Phidias fällt, ein doppelter Dualismus. Erſtens: man wagt wie im Orient nicht, den Gott in naturwahrer Lebendigkeit zu bilden, wohl aber den Menſchen; alſo fällt der göttliche und menſchliche Kreis auseinander, jener bleibt im ſtarr konventionellen Sinn ideal, obwohl nicht oder nur kurz und ganz vereinzelt im Sinn der ſymboliſch häßlichen Formenzuſammenſetzung wie im Morgenland, dieſem dagegen fällt der Naturalismus zu. Zweitens: man behandelt den Menſchen mit überraſchend ſcharfer, lebendiger Naturtreue, aber nur die Geſtalt, ausgenommen den Kopf; dieſer behielt in allen Situationen das immer gleiche typiſche Lächeln und die gleiche Geſichtsbildung; alſo hier Naturalismus oder Individualismus (wovon etwa nur ſchüchterne erſte Verſuche der Porträtbildung auf Stelen und andere eine Ausnahme machen). Die Götter haben weder Individualität (denn die bloße Bezeichnung durch Attribute iſt keine), noch Naturtreue, die Menſchenbilder dieſe oder jene. Inzwiſchen erweitert ſich der Kreis der Stoffe durch die Ausbildung einer Heroenwelt, wie ſie in dieſem Reichtum kein orientaliſches Volk hatte, und iſt ſo wenigſtens im Stoffe das Zwiſchenglied zur flüſſigen Verbindung beider Welten gegeben. Das Koloſſale herrſcht von Anfang nicht in dem Übermaße wie im Orient und die Löſung von der Baukunſt tritt früher und völliger ein.

§ 641

Der hohe oder erhaben ſchöne Stil ſteht im Mittelpunkte des Weſens der Plaſtik; doch muß es eine reichere und freiere Ausbildung der Anmut, des empfindungsvoll oder maleriſch Bewegten, des Tragiſchen und Komiſchen und eine Erweiterung der Stoffwelt geben, die noch feſt am Bande der bildneriſchen Schönheitsgeſetze bleibt: der einfach ſchöne, reizende und

Digitized by Google

rührende Stil ist von demselben noch gehalten, zieht aber eine naturalistische, individualisierende, über die geschichtlichen Stoffe sich erweiternde, selbstbewußte Richtung nach sich, welche die feine Linie überspringt und der, in der römischen Welt sich vollendenden, Auflösung des plastischen Stils, die zugleich Rückfall in orientalische Formen ist, das Tor öffnet.

Der Stil der ethischen Hoheit, wie ihn in Attika Phidias mit seinen Schülern Agorakritos und Alkamenes, im Peloponnes namentlich ein Polyklet ausgebildet, ist zu § 531 in seinen Grundzügen schon dargestellt. Seine Würde ist keineswegs anmutlos, sondern jene „erhabene Grazie", wie sie Winkelmann nennt; eine mäßige Neigung zum Kolossalen geht mit der vorherrschenden Darstellung der höchsten Götterideale Hand in Hand; das keusche Maß des Naturalistischen und Individuellen offenbart sich als jener „Duft der Belebung", der alle Form herausführt in die warme Fülle der Natur und ihrer süßen Nachlässigkeit und doch nie gemeine Natur, immer unendliche Natur vor uns enthüllt; das Individuelle ist insbesondere in das Götterideal eingedrungen als Grundlage eines Kreises scharf und doch nie bis zur Verhärtung der einseitigen Eigenheit unterschiedener Götterpersönlichkeiten. Neben der hohen Ruhe dieses Ideals breitet sich die volle Bewegtheit der Handlung aus in Relief und Giebelgruppe; Schwung und Bewegung, in gewissem Sinn also das Malerische kommt hier zu voller Entfaltung und die Komposition ist entwickelt in dem Reichtum und der Gesetzlichkeit, wie sie oben dargestellt worden ist. Die zwei Kreise treten auseinander, neben den göttlichen legt sich der rein menschliche in Festaufzügen, Tänzen, Kämpfen, belebten Szenen aller Art; Porträtbildungen treten auf und sparsam wird neben seiner Stellvertretung durch das Sagenhafte der wirkliche Stoff der Geschichte (z. B. in den Perserkämpfen des Niketempels) ergriffen. Nicht im höchsten Sinne, dem des erhabensten Götterideals, wird der Stil der Würde ausgebildet von den peloponnesischen Meistern; sie wenden sich mehr dem menschlich Starken in Heroen- und Athletenbildungen (auch der Tierbildung) zu; so neben Polyklet (der nur durch seine Here jener attischen Richtung angehört) namentlich Myron. Hier ist nun nicht nur der Stoffkreis erweitert, sondern auch mehr Naturalismus, aber doch

Digitized by Google

noch von einer Strenge und Gewichtigkeit gehalten, welche den Charakter des hohen Stils bewahrt. Bleiben wir bei unserem öfters gebrauchten Bilde, so erscheint dagegen der Inhalt des Gefäßes im Stile der Praxiteles und Skopas, wie er zu § 531 in seinen Grundzügen ebenfalls schon geschildert ist, ungleich schwankender bewegt von reizendem, leichtem Wellengekräusel bis zur heftigsten Aufwühlung, die ihn aus seinem Becken zu reißen droht. Die Vorliebe zum Aphrodite- und Apolloideal zeigt den Übergang von der Herrschaft der Würde zur Herrschaft der Anmut, zugleich bringt aber Affekt und Leidenschaft in vorher ungekannter Stärke ein; Werke wie die Niobidengruppe, die sterbende Jokaste von Silanion erschüttern das Herz in seinen innersten Tiefen; mit der Welt der Leidenschaft wird auch die des Komischen entfesselt und knüpft sich an den dionysischen Kreis. Aber die Anmut hat noch Würde, der Götterkreis ist das Herrschende und Bestimmende, die Leidenschaft bewahrt den Adel des inneren Gleichgewichts, das Komische ist zu plastischer Mäßigung abgedämpft: Alles zu freierem Spiel entlassen und doch am Bande des reinen Stils festgehalten, das Band sehr verlängert, aber noch nicht zerrissen. Diese Bereicherung, verstärkte Bewegung ist denn zugleich eine innigere Versetzung der bildnerischen Phantasie mit einer Beimischung der malerischen, musikalischen, lyrischen, namentlich aber auch der dramatischen, und doch auch so betrachtet bleibt das rein plastische Gefühl fest auf seinem Boden stehen. Was nun die letzte, zunächst noch stilvolle und an die dritte Stufe sich in engem Übergang anknüpfende, dann allmählich abwärts führende Stilbildung betrifft, so sind zwei Seiten an ihr zu unterscheiden, von denen die zweite mitten in die Hauptfrage über alle weitere Geschichte unserer Kunst hineinführt. Die Hinwendung zu jener Anmut im engeren Sinn, die von der erhabenen Grazie als eine besondere Gestalt sich unterscheidet und nach und nach in den falschen Reiz übergeht, die Entfeßlung eines Grades von Affekt, der haarscharf an der Grenze des Plastischen hingleitet, zu einer bewußten, theatralisch gemahnenden Beziehung auf den Zuschauer (die bezeichnenden Werke vgl. zu § 531 S. 160) ist die eine Seite. Nun aber ist zugleich eine ganz spezifische Erweiterung des Stoffes durch die Lysippische Schule eingetreten: der unmittelbar, in voller Nähe gegebene geschichtliche Stoff ist, neben einem vielfältigeren Genre, in einem vorher unbekannten, als unzulässig betrachteten Umfange in die Kunst hereingezogen worden; den vielen Porträtbildungen, nament-

Digitized by Google

lich Alexanders d. Gr., sowie den Gruppen aus seiner Geschichte folgen dann weiter jene Keltenschlachten der Schule von Pergamon; dies ist die andere Seite. Wir sehen dabei von der Schmeichelei ab, ebenso vom Stile, der zunächst noch rein plastisch, vergöttlichend bleibt und sich diese Reinheit namentlich auch in der Fortbildung des Herkulesideals bewahrt. Im Schluß der Anm. zu § 531 durfte in dieser Wendung ebensosehr der Keim eines neuen, wie die Auflösung eines bestehenden Ideals, erkannt werden, denn da handelte es sich von allen Künsten, und wiefern die Plastik hier aufhöre, mustergebendes Beispiel zu sein, war nicht der Ort zu verfolgen. Jetzt aber, da wir das Wesen dieser Kunst erörtert haben, leuchtet ein, daß in ihrem Gebiete das stärkere Aufkommen des Genre, des Bildnisses und der Profangeschichte nicht auf ein neues, der Zukunft vorbehaltenes Ideal so hinausdeuten kann, wie wir bei der Malerei finden werden, wenn sie sich zweimal am Schluß einer Hauptperiode, der antiken und dann der mittelalterlichen, ebenso dem weltlichen Gebiet öffnet. An dieser Frage nun hängt die fernere Geschichte der Bildnerkunst; die Öffnung nach dem weltlichen Gebiete führt weiter und weiter bis zu dem götterlosen modernen Ideal: kann in diesem eine wesentlich götterbildende Kunst wie die Plastik eine neue Blüte oder nur eine Nachblüte treiben, oder hat sie überhaupt noch Lebensfähigkeit? Nach Allem, was in der Lehre vom Wesen und den Zweigen derselben entwickelt ist, können wir nun bereits soviel sagen: sie wird noch leben können, aber nur mit Einem Lungenflügel. Das Gefäß ist jetzt übergelaufen: was noch darin ist (götterbildende Plastik, sofern ein Rest von ihr im entgötterten Ideale möglich bleibt), ist zu wenig, und was hinausgesprungen (profanmenschliche, profangeschichtliche), ist nicht mehr gefaßt. Es handelt sich aber wesentlich zugleich vom Stile. Mit diesem Hinausgreifen in die streng realen Stoffe wird derselbe natürlich in die Länge nicht die Reinheit bewahren, die er in der Lysippischen Schule noch hat, er wird in einem Grade individualisierend und naturalisierend verfahren, der über die feine Linie hinausgeht, welche wir dieser Richtung gezogen. Die Griechen auf heimischem Boden halten immer noch treuer am Stilgesetze, auch die Schule von Pergamon, wiewohl die gute Zeit schwerlich jene barbarischen Keltenphysiognomien in selbständiger Aufstellung gewagt hätte. In Rom aber, nachdem schon der etruskische Stil einen härteren Naturalismus und eigentümliche porträtartige

Digitized by Google

Schärfe gezeigt, greift, nachdem die Bildnerkunst aus Griechenland nach Italien verpflanzt ist, der griechische und einheimische Künstler nicht nur mit weit offener Hand in die nächste geschichtliche Stoffwelt (namentlich ihre Kriegsgeschichte als Gegenstand des Relief), sondern läßt sich in die Zufälligkeiten der Natur, unedlere Kulturformen und die Einzelheiten individueller Bildung in einem Umfang ein, der auch nach dieser Seite Tür und Tor weit hinaus über das reine Stilgesetz öffnet. Wir haben gesagt, diese Entlassung auch der Formen vom strengeren Bande werde naturgemäß mit jener Erweiterung des Stoffs eintreten; dagegen werden wir im Mittelalter allerdings finden, daß sich ein harter Individualismus und Naturalismus *trotz* der fast ausschließlichen Herrschaft mythischer Stoffe ausbildet; da hängt aber die Sache überhaupt anders zusammen; für das Altertum, das *prinzipiell* mythisch anschaute, war das Ideal der Gottheit auch das Band des strengen Stils und lockert sich erst mit dem Nachlassen des Bandes auch dieser. Für die neuere Zeit aber trifft der Mangel eines Olymps und die Notwendigkeit des Zugs zum Naturalismus und Individualismus so zusammen, daß das Fortleben der Plastik *gleichzeitig* durch *beide* Ursachen in Frage gestellt wird, wofür dagegen aus anderweitiger Quelle eine gewisse beschränkte Herstellung des idealen Kreises, zugleich eine Restauration des idealen Stils und dadurch eine Mäßigung des Individualismus und Naturalismus ermöglicht wird, welche die Lage dieser Kunst wieder günstiger stellt, als im Mittelalter. Das Altertum aber hatte doch immer noch seine Götter und das Bestehen des idealen Kreises samt dem Nachklang der Anschauungsweise, die ihn geschaffen, erhielt noch spät Reste des reinen Stilgesetzes in Kraft, die den Künstler mit einer gewissen Sicherheit führten; selbst der Fettkopf eines Domitian ist noch plastisch antik behandelt und ein Äußerstes, wie runzlichte alte Weiber mit hängenden Brüsten, ist selten. Die Üppigkeit und die Mengung der Religionen führt erst den völligen Zerfall des plastischen Sinnes herbei, der zugleich Rückfall in den Kindheitszustand der symbolischen Formgemische, der Herrschaft des Kolossalen, des Prunks mit kostbarem Material und in die Virtuosität der bloßen Technik ist.

Digitized by Google

β. Die Bildnerkunst des Mittelalters.

§ 642

Die Formen des Lebens und der Kultur im Mittelalter, die ganze Bestimmtheit der romantischen Phantasie, welche daraus hervorging, führt mit Notwendigkeit zu einer Innerlichkeit des Ausdrucks, einem Grade des Individualismus und Naturalismus, einer Auflösung des Ideals, das allerdings eine ausgebildete zweite Stoffwelt enthält, in eine geschichtliche Vielheit von Gestalten, die aufeinander und auf eine umgebende Natur bezogen sind, wodurch die Gesetze des bildnerischen Stils überschritten werden, dagegen das Malerische, das empfindungsvoll Bewegte, auch das Dichterische eindringt und der Unterschied eines weltlichen Kreises von dem göttlichen Kreise seine Bedeutung und plastische Kraft verliert.

In den zwei Abschnitten des zweiten Teils haben wir Alles beisammen, woraus auch hier das schon reife Ergebnis von selbst abfällt. Das Geschichtliche in § 354 ff.: die rohe, hart individuelle Form der diese Weltperiode begründenden, auch den Völkern lateinischer Abstammung und Bildung ihr Blut und Naturell beimischenden germanischen Nationalität bei tiefer Geistigkeit der Anlage, der innere Bruch im Bildungsgange derselben durch Aneignung ganz fremder Elemente: der alten Bildung der römischen Welt, des Christentums, der fortdauernde Rest objektiver Lebensform mit dem aufblühenden Geiste der Innerlichkeit zu schillerndem Zwielicht verbunden, der Gegensatz von Adel und Volk, Kirche und Welt, die phantastisch bunten Kulturformen, — dies ist zunächst eine Stoffwelt, deren unplastische Natur gegenüber den in § 615 geforderten Vorbildern unmittelbar einleuchtet. Der Geist des Ideals, das die so beschaffene Welt sich gebaut hat, ist ein Geist der Innerlichkeit, vgl. § 450, daher des über die Form unendlich hinausgehenden Ausdrucks § 453, und dies widerspricht dem plastischen Stilgesetze nach § 605 und 624, ein Geist der in der ganzen Schärfe ihrer Bestimmtheit als berechtigt gesetzten Individualität, also der physiognomischen Behandlungsweise (§ 454), die sich von den unplastischen

Digitized by Google

Härten des umgebenden Menschenstoffs nicht abwendet, und dies ist speziell gegen das Stilgesetz § 616. In diesem Ideale muß nicht mehr die einzelne Gestalt schön sein, teils weil das Auge von der Form zum tieferen Ausdruck fortgeht, teils weil durch die Anerkennung jedes Individuums in der Berechtigung seiner unendlichen Eigenheit eine Vielheit in das Kunstideal eingeführt ist, deren Einzelne sich in der Gesamtwirkung ergänzen (§ 455), und das Häßliche, das hiedurch eindringt, löst sich in neu eröffnete Tiefen des Erhabenen und Komischen auf (§ 457): Alles im vollen Gegensatze gegen § 603. Das Asketische der Behandlung § 456 kommt dazu, die Härte der Formen zu vollenden. Aus dem Allem ist schon in § 458 der Schluß gezogen, daß das romantische Ideal vermöge seiner empfindungsvollen Grundstimmung architektonisch, unplastisch, malerisch, lyrisch sei. Dieses Ideal hat nun zwar noch einen Mythenkreis, aber es ist der Mythus einer Zeit, die eigentlich keinen mehr haben sollte, vgl. § 447—449. Damit erklärt sich, was in der Anmerkung zu § 642 vorläufig gesagt ist. Die transzendenten Gestalten dieses nachgebornen Mythus sind nämlich nicht wie die griechischen Götter, Halbgötter, Heroen gefüllte Inbegriffe eines ganzen Lebensgebietes mit Einschluß eines Kreises des Naturlebens, sondern sie gelten ganz wie empirisch-historische Menschen, die in aller Bedingtheit des Lebens existiert haben und existieren. Die mythischen Wesen des klassischen Ideals gelten auch als wirklich atmend und lebend, aber doch ist es nicht eigentlich trockener Ernst damit, sie stehen mitten in den Lebensbedingungen über denselben; es gibt neben ihnen eine Geschichte und Natur, und doch wieder nicht, denn jedes von ihnen ist das Ganze derselben. Hier aber ist es dogmatischer Ernst mit der Behauptung der geschichtlichen Existenz, es gibt eine Geschichte und Natur neben den mythischen Wesen, und diese sind in ihre strenge Bedingtheit hineingezogen, was ja sogleich auf die malerische Behandlung, viele Figuren, umgebenden Raum und Hintergrund führt (vgl. Burkhardt, Andeutungen z. Gesch. d. chr. Skulptur, Kunstbl. des Morgenbl., 1848, Nr. 33. 35). Mit dieser Auffassung im Sinne der Bedingtheit der Existenz ist die naturalistische Behandlung, die sich uns schon aus der Anschauungsweise dieser Phantasie überhaupt ergeben hat, auch in die mythische Gestaltenwelt eingeführt. Überblickt man diese, so macht der Gott Vater eine Ausnahme, er kann nicht unter diese Auffassung treten, ist aber auch kein griechischer Gott, sondern als absolute geistige Einheit

Digitized by Google

des ganzen Kreises eigentlich plastisch undarstellbar; weil er aber doch noch Person ist, welcher konsequent andere Götterpersonen gegenüberstehen müßten, nur daß die Konsequenz durch die Einzigkeit auch wieder abgeschnitten ist, so wird er dennoch auch dargestellt, doch in der Plastik selten, da ihr die Schwierigkeiten in diesem Stoffe sich besonders aufdrängen müssen. Der heilige Geist ist nur allegorisch darstellbar. Die Engel scheinen sich zu reiner plastischer Schönheit zu eignen, allein in dem Grade, in welchem sie feste Gestalt annehmen, kommt der Widerspruch des Glaubens an sie mit der Allgegenwart Gottes zum Bewußtsein. In Maria liegt trotz der Aufgabe, tiefe Innerlichkeit der Seele darzustellen, vielleicht mehr plastischer Stoff als in irgendeiner der Gestalten dieses Kreises, weil selbst das tiefste Leiden in die Fülle ihrer Anmut nicht den tiefen negativen Bruch wirft wie in die männliche Natur. Ganz aber bewährt sich unser Satz an der Vorstellung vom Sohne. Christus soll ganz Gott und ganz historischer Mensch sein. Beide vereinigten Seiten machen die Aufgabe unplastisch, denn ein plastischer Typus kann nur entstehen, wo das Ganze der Gottheit bloß mittelbar durch vollkommene Darstellung eines bestimmten Moments aus der Fülle des Göttlichen zur Darstellung kommt; die ganze Menschheit, die doch in einem empirisch Einzelnen dargestellt sein soll, schließt zwar alle Vollkommenheit des Menschen ein, aber ebenfalls jede Kraft der Einseitigkeit, die zu einem Typus nötig ist, aus und begreift zugleich alles Leiden des Menschen, alle Bedingtheit, alle Abzehrung des Sinnlichen, allen härtesten Naturalismus und Individualismus in sich. Wird Christus als Heros in Fülle des leiblichen Daseins dargestellt, so ist er heidnisch, im christlichen Sinn ungeistig aufgefaßt; wird er aszetisch, arm an Gestalt, herb empirisch dargestellt, so ist er ein unvollkommener Mensch und für die geistige Unendlichkeit des Ausdrucks, wie sie sich dann in den vorzüglich sprechenden Teilen ansammeln soll, hat der Bildhauer keine zureichenden Mittel. Sind dennoch erhabene und höchst rührende Christusgestalten ausgeführt worden, so sind dies Bilder eines tief leidenden und im Leiden großen Menschen, und daß dieser Mensch der absolute Mensch und der ganze Gott sei, das ist nur die Vorstellung, die der Zuschauer hinzubringt. Der romantische Kreis hat überhaupt wenig Typen: zu dem schwankenden der Gestalt Christi noch die plastisch bestimmteren der Apostel Petrus, Paulus, Johannes und einiger Propheten; in der zugleich innerlich geistigen und geschichtlich empirischen

Digitized by Google

Anschauung kann sich ein plastischer Typenkreis gar nicht verfestigen. Der transzendente Kreis ist aber unendlich reich, ja er hat gar keine Grenze, die ganze Welt fließt ihm ohne Ende zu. Die Gottheit ist in die Geschichte eingetreten und die Geschichte löst sich in der Gottheit auf. An die heilige Geschichte schließt sich als vereinzelter besonderer Einfallspunkt des Göttlichen in die Geschichte die Legende, an diese teils vorbereitend auf das Christentum, teils seinen Eindringungen untergebreitet die ganze Profangeschichte, und jeder fromme Mensch oder vielmehr jeder, der nur irgend etwas Frommes tut, die Kirche schützt und beschenkt, vermehrt den unendlichen Gestaltenkreis. Was nicht dem Himmel zufließt, stürzt der Hölle zu, und der Ausdruck der Innerlichkeit müßte hier zu einem Abgrunde des geistig Furchtbaren werden, den aber der Bildner ja auch nicht geben kann. Der Gegensatz zweier Kreise, eines göttlichen und eines profanen, kann in dieser Auffassung kein fruchtbarer, kein Hebel interessanter Entwicklungskämpfe der Skulptur werden: kein Fortschritt zu stärkerer Ausdehnung des Genre, dann der Porträtbildung und des eigentlich Geschichtlichen kann hier verschiedene Stilperioden scharf begrenzen, denn wenn der anfangs ärmere transzendente Gestaltenkreis mehr und mehr Stoff aus der Welt ansetzt, so wird damit kein ursprünglich gestellter Gegensatz zwischen ausdrücklich idealen und realer bestimmten Naturen aufgelöst, indem jene von Haus aus ja ganz empirisch aufgefaßt sind, und umgekehrt gibt es kein weltlich Selbständiges, es gibt keine Geschichte (vgl. dazu § 451) oder, wie man will, es gibt solcher zu viel. Dies ist genauer zu betrachten. In Griechenland fällt ein Abglanz der Götternatur auf die rein menschliche; die Sphären sind getrennt und flüssig vereinigt. Im Mittelalter scheint dasselbe der Fall zu sein, aber sowohl die Trennung als die Vereinigung hat einen anderen, der bildnerischen Schönheit ungünstigen Sinn. Sie sind getrennt: die Welt ohne Gottheit ist z u selbständig, ist selbstisch, gottverlassen in nichtigem Eigensinn, muß erst im Innersten gebrochen werden, ist daher unschön; das Göttliche aber abgesehen von seinem Eintritt in die Welt hat keine oder nur ganz schattenhafte Gestalt. Sie sind vereinigt: das Göttliche hat die Menschengestalt mit ihrer ganzen energischen Bedingtheit, allen Mängeln und Gebrechen angenommen und löst sich fortwährend in die Vielheit des ganzen Weltlebens samt seinen Zufälligkeiten und Häßlichkeiten auf; weder das Göttliche, wenn es in die Welt sich niederläßt, noch das

Digitized by Google

Weltliche, wenn es in das Göttliche emporgerückt wird, wird dadurch plastisch ideal. Beide Welten schillern ineinander, sind eine die Doppelgängerin der andern, und weder leiht die eine der andern Vollkommenheit des Fleisches, noch die andere der einen Fülle unmittelbaren, naiven Geisteslebens.

§ 643

Das Mittelalter bewahrt aber teils durch Überlieferung einen Rest antiken Formgefühls, welcher längere Zeit bei allen in seiner Kunstgeschichte beteiligten Völkern, fortwährend bei dem romanischen Volke der Italiener sich erhält; teils entwickelt sich, nachdem jener Rest in byzantinischer Härte und Trockenheit erstarrt ist, bei den germanischen Völkern ein Stil, welcher die erstarrten Formen mit einer Seelenanmut belebt, die zwar Ausdruck einer vertieften innern Welt, aber immer noch naiv und in sich gediegen ist und sich mit weichen und flüssigen Formen des Körpers und der Gewandung zu einer allerdings noch plastischen Einheit verbindet. Mit einem folgenden wesentlich verschiedenen Stile stehen diese Kunstformen im Gegensatz eines relativ mehr rein plastischen, idealen, weniger weltlichen gegen einen mehr malerischen, naturalisierenden, individualisierenden, stärker in das Geschichtliche übergreifenden Stil.

Das Mittelalter bewegt sich also doch auch durch die in § 636 ausgesprochenen Gegensätze, es sind trotz dem im vorhergehenden Paragraphen Aufgestellten noch verschiedene Proportionen, in denen die Stilelemente sich mischen, möglich; aber wenn im Altertum der Weg zu dem, was zuerst die Lysippische Schule ausbildet, der Weg der Auflösung seines Kunstideals ist, so werden wir dagegen im Mittelalter das Umgekehrte finden: die zweite Form, die der folgende Paragraph zu schildern hat, widerspricht zwar dem Prinzip der besonderen Kunstgattung der Plastik, entspricht aber nur um so vollkommener dem Ganzen des romantischen Ideals. Vor uns liegen nun zunächst die Entwicklungsstufen, die trotz ihrem bereits malerischen Charakter noch einen Rest plastischer Idealität gemein haben: der altchristliche Stil, wie er,

Digitized by Google

aus den Anfängen bloß symbolischer Darstellung, die den Anfängen der Plastik im Orient entsprechen, sich herausarbeitend von den Resten unmittelbar überlieferter klassischer Form zehrt, seine Erstarrung im Byzantinischen, dem doch eine gewisse Feierlichkeit und statuarische Würde nicht abzusprechen ist, seine Neubelebung im sogenannten romanischen (Ende des zehnten bis Anfang des dreizehnten Jahrhunderts), dann die innigere Beseelung in dem neuerdings so bezeichneten germanischen Stile (bis in die ersten Jahrzehnte des vierzehnten Jahrhunderts). Die zwei letztgenannten Stile fließen aber fast unmerklich ineinander über: was man noch zum romanischen Stile rechnet, hat bereits, wenigstens in Deutschland, schon etwas von dem Ausdruck tiefer Seelenmilde, der mit dem germanischen Stil eindringt, und die schlanken Gestalten, die weiche Haltung, Biegung, die langgezogenen, flüssig runden Falten des letzteren kommen umgekehrt aus jener Erfrischung des Formensinns durch Anschauung der Antike und gleichzeitige Naturstudien, wie sie in Deutschland merkwürdigerweise noch früher als in Italien eintraten, so Herrliches in Wechselburg und Freiberg im Erzgebirge leisteten und den romanischen Stil begründeten. Das Wichtigste ist, daß man in diesem zu neuer, tiefer Innigkeit beseelten romanischen Stil, den man den germanischen nennt, nun die Probe geliefert sieht, wie der Ausdruck der tiefsten Demut und der ganzen Welt der Affekte, die in § 624 als eine subjektiv innerliche von der Bildnerkunst nach dem strengsten Maßstab ausgeschlossen ist, in einer gewissen Einschränkung doch noch ein plastischer Stoff sein kann: nämlich in Einschränkung auf Affekte milder Art. Auch dies wurde in § 624, Anm. 2. schon vorgesehen. Es ist die vollständige Hingebung an die Kirche und die von ihr gebotene Geisteswelt, die das noch streng gebundene Mittelalter in diesen weichen Zügen mit den seitlich geneigten Köpfen ausdrückt, ein weibliches Seelenleben der Demut; die Seele des Weibes bleibt in völliger Hingebung der Liebe ruhig in sich selbst gleich, füllt mit dem Ich des Geliebten ihr eigenes in einem Gleichgewichte, das bei aller Innerlichkeit doch wieder Naturstimmung, naiv und somit auch plastisch ist: in diesem Licht erscheint hier die ganze Welt der Charaktere; sie haben ihr Zentrum außer sich, aber in einem vollen Tausch der Liebe wohnt es sich ihnen wieder ein; da ist kein Eigensinn, der erst zu brechen, keine rohe Kraft, die nicht schon ganz in die Gottesminne aufgelöst wäre. Die Gesichtsformen sind nicht die antiken, aber sie sind weich und sanft und

Digitized by Google

wir haben zu § 615, 2 vorbereitend schon angedeutet, daß es auch eine Gediegenheit sanfter Art bei zwar unregelmäßigen Formen geben könne, die immer noch plastisch sei. Die fließende Gewandung endlich tut noch namentlich das Ihrige, den einfach großen Linienzug der Umrisse zu sichern, den alle Bildnerkunst fordert. So bewahrt denn dieser Stil noch eine plastische Idealität, die uns der Notwendigkeit überhebt, alle die entschuldigenden Rücksichten, welche bei den Verstößen der mittelalterlichen Bildnerkunst gegen das plastische Stilgesetz in Rechnung kommen, schon hier geltend zu machen. — Die Italiener verharrten nun zwar länger im byzantinischen Typus, erst in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts tritt Nicola Pisano auf, der durch liebevolles Studium der Antike und Naturbeobachtung den Schritt vollzieht, der in Deutschland schon in jenen sächsischen Skulpturen vollzogen erscheint. Dagegen erkennt man in allem weiteren Fortgange, daß dieses romanische Volk von Haus aus etwas vom klassischen Formgefühle bewahrt; der Ausdruck wächst nicht zu der Innigkeit wie im sogenannten germanischen Stile, aber alle Formen bilden sich in klassisch gefühlter Weise durch, und, was das wichtigste ist, die Italiener gehen nicht in den grundverschiedenen Stil über, der jenem sogenannten germanischen in Deutschland folgt und vermöge seines Individualismus und Naturalismus spezifisch mehr malerisch zu nennen ist. Das Malerische dringt bei ihnen zunächst auf einem anderen, nicht so tief gehenden Punkte ein, auf dem es sich zwar in Deutschland auch geltend macht: der nächste Paragraph wird denselben aufzeigen. Wir haben also den Gegensatz eines reiner plastischen und mehr malerischen Stils in doppelter Weise: er erscheint als ein nationaler, worin sich die Italiener und die Deutschen, doch vollständig erst in der Kunstweise der folgenden Periode, gegenüberstehen, sukzessiv geschichtlich dagegen durchlaufen ihn auch die Deutschen selbst in ihrer Kunstgeschichte.

§ 644

Im durchgebildeten echt mittelalterlichen Stile geht diese Anmut zwar nicht ganz verloren, wird aber zum bloßen Momente eines Ganzen, worin der Individualismus und Naturalismus in dem nun erst zu einer reichen geschichtlichen Welt auseinandergezogenen Kreise des Ideals mit einer Härte, einer Entfaltung

Digitized by Google

des Furchtbaren und Komischen, einer Eckigkeit der Formen, das Malerische der Komposition in perspektivischer Behandlung des Relief mit einer Bestimmtheit herrscht, welche auf den ersten Blick als bloße Manier und Verirrung erscheint. Allein nicht nur erhält sich auch jetzt noch ein Rest statuarischer Würde und Gediegenheit, sondern die ganze Kunstgattung verzichtet durch die Art ihres Anschlusses an die Baukunst auf Selbständigkeit, ergänzt diese in einem dichterischen Zyklus und bedeckt die harte Wahrheit ihrer Formen durch völlige durchgeführte Polychromie, mit welcher die ornamentistische Haltung des Ganzen wieder versöhnt.

Der neue Stil tritt zuerst in Flandern, hier bereits im vierzehnten Jahrhundert, auf und ist ohne Zweifel von hier in Deutschland eingedrungen. Das bunte Altarschnitzwerk wurde niederländische Arbeit genannt (vgl. Gesch. d. deutsch. Kunst v. E. Förster, T. 2, S. 17). Dieser Stil könnte als gotisch bezeichnet werden, weil man bei dem Gotischen doch vorzüglich an das nordisch Eckige, stachlicht Individualisierte zu denken gewohnt ist. Wir haben uns bereits dagegen erklärt, daß er als Abfall vom Ideal aufgefaßt werde. Der Zug des Mittelalters war ein anderer als der des Altertums; was im Zusammenhang antiken Entwicklungsganges Fall war, ist im Mittelalter Steigen. Freilich setzt dies eine andere Kunstgattung als das Bett voraus, worin das wesentlich verschiedene Ideal des Mittelalters seine Höhe erreicht: die Malerei; aber überall reißt die vorzüglich herrschende, das Ideal einer Zeit aussprechende Kunst die anderen Künste mit sich fort und in die Scharte, die dadurch den aus ihrem Wesen fließenden Stilformen geschlagen wird, bringt versöhnend und entschädigend eben jener Zug des Ganzen mit seiner hohen Berechtigung. In Griechenland konnte die Malerei und Poesie neben dem herrschenden Zuge zu plastischer Idealität keineswegs den Stil entwickeln, in welchem sich erst die Fülle des Wesens dieser Künste zeigt, aber wir bewundern sie doch, weil wir vom plastischen Grundgefühle fortgerissen die Mängel der Entwicklung mit der Vollkommenheit der plastischen Kunst durch eine Übertragung decken. Das mild Schöne des anmutigen romanisch-germanischen Stils ist übrigens in diesem herben Stile nicht geradezu verschwunden; wir erinnern

Digitized by Google

nur an Ein Beispiel, die herrliche betende Maria der Kunstschule zu Nürnberg, wo selbst der weiche Faltenfluß nicht fehlt. Auch in Christusbildern dringen vereinzelt wieder ideale Bildungen durch, im Ganzen aber herrschen grobe nordische Körper- und Gesichtsformen, eckige Bewegungen und Falten, die Trachten der Zeit treten rücksichtslos neben den idealen Gewändern der höheren Typen auf, der Künstler greift nach den härtesten Zügen individueller Eigenheit, durchwandelt unplastisch den Himmel und die Hölle der Affektenwelt des christlichen Gemütslebens und sprudelt mit oder ohne Satire den tollsten Humor aus, der namentlich auch die Tiergestalt, für deren normale Formen dem Mittelalter in interessantem Gegensatz gegen das ganze Altertum der Sinn abgeht, zu phantastischen, meist symbolischen Gebilden verzerrt. Jene empirisch geschichtliche Vielheit, Hereinziehung der ganzen Geschichte A. und N. Testaments, Reichtum der Legende, Anknüpfung der profanen Historie an die heilige, figurenreiche bewegte Handlung, das Mitdarstellen der ganzen Umgebung (§ 642) dringt jetzt erst ein und sprengt das vorher noch geschlossenere, in Gestalten sparsamere Ideal auseinander. Das Mitdarstellen des Hintergrundes, der Umgebung findet natürlich im Relief statt und die unberechtigt malerische, perspektivische Behandlung desselben ist jener in der Anm. zu § 643 erwähnte Punkt, worin auch die Italiener ganz über das Plastische hinausgehen; das Relief überspringt denn seine Grenzen bis zur völligen Nachahmung von Räumen, wo man in ein bewohntes Inneres hineinsieht. Vor allem ist zur gerechten Würdigung dieses Stils geltend zu machen, was wir ebenfalls zu § 415, 2. vorbereitend schon aufgestellt haben: rauhe, harte, eigensinnig individuelle Formen können noch plastisch sein, wenn sie Gewaltigkeit, wenn sie die Gediegenheit des Mächtigen und Großen tragen. Das Mittelalter bewahrt, auch in Deutschland, aus den Zeiten heidnischer Naturkraft immer noch einen Zug vollwiegender, in sich ungeteilter, ungebrochener Menschheit, der selbst die Härte barbarischer Form plastisch adelt; man sehe nur z. B. die Großheit des Stils in mehreren von Ad. Krafts Stationen zu Nürnberg oder den Kopf Christi am Ölberge vor der St. Leonhardskirche in Stuttgart. Was durch diese Großheit nicht entschuldigt ist — und es ist wahr, daß sie weder da, wo sie ist, mit allen Härten versöhnt, noch überhaupt allgemein hervortritt, sondern das deutsche Wesen auch hier neben dem Großen ungeschickt wahllos nach dem ganz Platten greift —

Digitized by Google

das wird gedeckt zunächst durch die Beziehung zur Baukunst. Ihrem Zuge folgt diese Bildhauerei viel unselbständiger als im Altertum: von der selbständigeren Aufstellung an den Fassaden, in den Vorhallen zieht sie sich mehr und mehr in die Hohlkehlen der Portale, wo die Statuen von der Architektur sogar in schiefe Aufstellung gedrängt werden, unter Baldachine, in Tabernakel an und auf Strebepfeilern, Tragpfeilern, zwischen das Ornament der Chorstühle, Sakramentshäuschen, Lettner zurück und geht so im Zuge der architektonischen Bewegung als eine Art vollerer Sprache des Ornaments auf. Vom Altare vorher von der Malerei verdrängt nimmt sie als Schnitzwerk einen Teil desselben wieder ein und liebt hier wie am Chorgestühl und anderen geschützten Stellen das weichere Holz, womit der herrschende ornamentistische Charakter noch bestimmter ausgesprochen ist. In dieser Stellung, als eine verstärkt ausblühende Ornamentik, wird sie in neuem Sinn malerisch, nämlich eben als Blüte einer an sich schon in gewissem Sinn malerischen Architektur; aber auch dichterisch, indem sie das Epos der religiösen Phantasie noch beziehungsreicher als im griechischen Tempel, namentlich allerdings auch in den Zusammenstellungen der Statuen am Portal mit dem Relief seiner Bogenfüllung, entfaltet und ausspinnt. Einzelne Gebäude, wie der Kampanile zu Florenz, geben die Anknüpfung zu einem Überblick über die ganze Weltgeschichte. — Ist nun der Stil der Bildnerkunst hier an sich schon ein malerischer geworden, so ist es nur natürlich, wenn die vollkommene Bemalung auch wirklich hinzutritt; die eckig harten Formen bedürfen hier der Farbe zu ihrer Milderung, wie in Wirklichkeit eine interessante, aber nicht normal schöne Gesichtsbildung nicht ohne Farbe gefällt. In der Holzschnitzerei ist zudem die Farbe schon durch die Trockenheit des Tons, den das Material hat, nahegelegt. Hier ist es denn, wo das Bemalen bis in die Einzelheiten der Adern hinein völlig wie in der selbständigen Malerei durchgeführt wird, in einem Umfang also, wie ihn die Alten niemals kannten. Dennoch stellt sich der gespenstische Eindruck der Wachsfigur (vgl. § 608 Anm.) nicht ein: die viele Vergoldung, die Aufstellung zwischen reichem Ornament, der Glanz der Ölfarbe läßt es nicht zur geistlos unheimlichen Illusion kommen, und was man raffinierter Absicht der gemeinen Täuschung nicht verzeiht, sieht man der Naivetät, welche die Künste vermischt, bei der übrigen Reinheit des Gefühls und Genialität gerne nach. Diese Genialität tritt z. B. in den Schnitzwerken der Syrlin in hoher Voll-

Digitized by Google

endung hervor; es ist hier ein Schwung, eine Wärme der Belebung, welche dem zwar in Formen reiner plastischen Stil der Italiener in selbständiger Höhe gegenübersteht.

γ. Die moderne Bildnerkunst.

§ 645

Die reine plastische Form wird nach klassischem Vorbild in 1
Italien erneuert, zuerst mit einem noch der mittelalterlichen Innigkeit angehörigen Ausdruck naiver Anmut, wobei das Malerische mehr nur in der Reliefkomposition (vgl. 644) sich behauptet. Eine Verbindung dieser gereinigten Form mit einem gemäßigten charaktervollen Individualismus und Naturalismus tritt als Andeutung eines neuen Stils vereinzelt auf. Bald aber dringt das Ma- 2
lerische in einem andern Sinn ein, nämlich als leidenschaftliche Bewegtheit, welche allmählich in eine aller plastischen Ruhe widersprechende Manier der höchsten subjektiven Aufgeregtheit bei völlig zerblasen behandelten gemein naturalistischen Formen, bald mehr im Sinne der falschen Energie, bald des lüsternen Reizes übergeht und von Italien aus, anfangs vorzüglich in dekorativen Anordnungen tätig, sich allerwärts verbreitet. Neben der zweiten Stoffwelt des Mittelalters und des Altertums ist es vorherrschend die Allegorie, worin sich diese Manier bewegt.

1. Das reine Formgefühl, wie es schon um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts bei den Italienern sich wieder entwickelt, ist eine neue Belebung jenes reiner plastischen Sinnes, den wir schon § 643 in dem Naturell dieses Volkes gefunden haben, durch die nun erst mit vollen Mitteln des Verständnisses in ihrem wahren Wesen erkannte Antike. Das echt klassisch Plastische wird restauriert: Renaissance. Bei einem Lorenzo Ghiberti und Luca della Robbia tritt dieses Gefühl in der ganzen rührenden und lieblichen Jungfräulichkeit eines ersten warmen Wiederaufatmens hervor. Einen Zug naiver Innigkeit teilen diese Meister noch mit der Zeit des sogenannten germanischen Stiles. Dabei

Digitized by Google

tritt jene maleriſche Behandlung des Reliefs bei den Italienern allerdings gerade jetzt erſt in ihrem ganzen Umfang auf, dafür entſchädigt aber die edle Grazie der Figuren nirgends mehr als in den herrlichen Bronzetüren des L. Ghiberti. In Deutſchland ſehen wir die erſten Spuren des Einfluſſes der Italiener mit dieſem Zuge in vereinzelten Werken verbunden; die klaſſiſch gereinigten Formen treten nun aber da und dort in eine Miſchung mit einem andern Zuge, dem männlichen, dem ſtark naturaliſtiſchen und individuellen, der jetzt durch ſie gemäßigt wird, ohne daß er doch das Maß einhält, auf welches er in der Zeit der reinen antiken Bildnerkunſt nach dem ſtrengen innern Stilgeſetze beſchränkt war. Dieſe Art von Mitte zeigt ſich nirgends merkwürdiger, als in den Werken Peter Viſchers; deutlich liegt der Einfluß der Italiener vor Augen, der aber eine nordiſch beſtimmtere, charaktervolle Markierung des Natürlichen und Individuellen nicht auszulöſchen vermocht hat. Vorzüglich am Sebaldusgrab tritt dieſer Stil in den Apoſtelgeſtalten, dem kleinen Standbilde des Künſtlers, noch mehr und beſonders lehrreich in den Reliefs auf. Das Gänſemännchen von P. Labenwolf ſteht auch in der Linie dieſer Richtung. Sonſt ſind es vorzüglich Monumentalſtatuen, welche dieſen gereinigt charakteriſtiſchen Stil darſtellen; auch in Italien finden wir ihn z. B. an der Reiterſtatue des B. Colleoni in Venedig von Andrea del Verocchio. Wir werden auf die Bedeutung dieſer Erſcheinung, auf die wichtige Stilfrage, die mit ihr gegeben iſt, zurückkommen. In der ſpäteren Renaiſſance fehlt es nicht an Werken, die in dieſer Richtung liegen, energiſchen Ritter- und Landsknechtgeſtalten als Wappenhalter, Ehren- und Grabmonumente, ſelbſt der Rokoko hat noch ſchöne hiſtoriſche Büſten; allein es bemächtigt ſich der ganzen plaſtiſchen Kunſtrichtung zunächſt ein anderer Zug.

2. Man blicke zurück auf die geſchichtlichen Formen des ausgehenden Mittelalters § 362 ff., dann der erſten Geſtaltungen der neuen Zeit § 366 ff., die Entfeßlung des Individuellen, Subjektiven, die Jagd wilder Leidenſchaften, welche darauf folgt, die geſchweiften, luftigen, bewegten Kulturformen neben der noch nicht aufgegebenen hartſchaligen Ritterrüſtung; ſpäter, nachdem die zentraliſierende Monarchie ihren modernen Thron in Frankreich aufgerichtet, den Sinnenkitzel der eiteln Aufklärung mit ſeinen Formen: man vergleiche dann die Geſtaltung der Phantaſie ſelbſt auf dieſen geſchichtlichen Grundlagen, die „empfindſam gereizte, gewaltſam ſchwülſtige, ſubjektiv willkürliche“

Digitized by Google

Stimmung der Italiener zur Zeit des reſtaurierten Katholizismus (§ 473), die völlige Ausbildung dieſer Geiſtesform zur effekthaſchenden Selbſtbeſpieglung und frivol galanten Süßigkeit, wie ſie in Frankreich vollendet wird (§ 476) und auch mit der Sentimentalität, die übrigens in Deutſchland in tieferer Bedeutung reagierend auftritt (§ 477), ſich verbindet: dieſe Stimmungen reißen denn notwendig die Bildnerkunſt aus allem Gleichgewicht heraus. Frühe ſchon gibt in Italien ein Donatello den gereinigten Formen etwas von dem leidenſchaftlichen Wurf, welchen dann M. Angelo zu jener Überkraft, jener feurig bewegten „Hinwendung nach etwas Außenliegendem" (vgl. Burkhardt a. a. O.) ſteigert, die bei ihm ſelbſt noch ſo genial groß iſt, durch die Genialität ihre Verletzung des plaſtiſchen Stils rechtfertigt, aber unnachahmlich doch zur Nachahmung reizt und die Manier einleitet. Das Maleriſche iſt alſo jetzt in einer neuen Bedeutung eingedrungen: neben erworbener Kenntnis der plaſtiſchen Formſchönheit beherrſcht es nicht mehr bloß die Kompoſition im Relief, ſondern als Affekt den Ausdruck und die Bewegung. Es iſt darin ein ſo bewußtes Wirken auf Eindruck, daß man dieſe Erregtheit auch eine dramatiſche nennen kann, und an die Poeſie iſt man überdies dadurch erinnert, daß dieſe Plaſtik namentlich dekorativ auftritt; d. h. ſie folgt nicht mehr dem Zuge der Architektur im Großen und Ganzen, dieſe iſt ja jetzt nicht mehr die gotiſche, aber ſie ſchmückt mit ſinnreichen Anordnungen, Reliefs, zahlreicher Statuetten einzelne Teile derſelben, insbeſondere Grabmäler im Innern, und ſucht darin eine zykliſch beziehungsreiche Einheit von wirklichen Darſtellungen und allegoriſchen Beziehungen; dies iſt nicht mehr ornamentiſtiſch, ſondern eine freie, planmäßig überlegte Anordnung, wobei der Bildhauer auch das Architektoniſche, an das er dieſe Auszierung heftet, für ſeinen Geſichtspunkt ſelbſt komponiert. Zur völligen Auflöſung aller plaſtiſchen Geſetze wird die Manier des leidenſchaftlich Bewegten, dramatiſch Fortgeriſſenen durch Bernini ausgebildet. Das plaſtiſche Gleichgewicht, die Ruhe in ſich iſt rein weg, ein auswärts liegender Magnet ſcheint an allen Enden auf die Geſtalt zu wirken und ſie aus ihrem Zentrum herauszuwirbeln, auch in die Gewänder und in die Haare fährt es wie ein zerzauſender, aufwühlender Wind. Eine beſondere Form, die neben dem heroiſchen Auffahren herrſcht, iſt der Ausdruck ekſtatiſcher Verzücktheit, wie ihn überhaupt der aufgeregte Katholizismus nach der Reſtauration pflegt. Neben dem Schwulſte der

Digitized by Google

falſchen Kraft wird nun aber auch die Süßigkeit und der lüſterne Reiz der falſchen Grazie aufgenommen und zu einem Zweige dieſer Richtung ausgebildet. Daß die Formen an ſich, obwohl man ſeit der Renaiſſance das plaſtiſch Schöne wieder erkannt hat, in dieſer Herrſchaft der Manier ebenfalls aus Rand und Band gehen müſſen, erhellt von ſelbſt; ein neuer Naturalismus dringt ein, nicht mehr der tüchtig herbe des Mittelalters, ſondern ein gemeiner, vom zufälligen Modell entnommener: „Bernini ſuchte Formen, aus der niedrigſten Natur genommen, gleichſam durch das Übertreiben zu veredeln und ſeine Figuren ſind wie der zu plötzlichem Glück gekommene Pöbel" (Winkelmann, G. d. K., B. 2, S. 43). Der Muskel wird zum aufgedunſenen Ballen, die erhitzte Ader ſchwillt, und wo das Weiche geſucht wird, zittert das ſchwammige Fett. Dieſe Manier hat ſich wie der frühere Stil der noch tüchtigeren Renaiſſance von Italien aus vor Allem nach Frankreich verbreitet; hier wird das Theatraliſche, was an ſich ſchon in ihr liegt, durch die den Franzoſen ihrem Naturell nach eigene Richtung auf ſolchen, ſeiner Wirkung ſelbſtgefällig bewußten Effekt, hier beſonders auch das Süße und der falſche Reiz auf ſeine Höhe getrieben. An bedeutenden Talenten, die innerhalb der Verirrung Geniales leiſten, fehlt es jedoch weder hier, noch in Deutſchland, wohin dieſe Formen, wie über Spanien und England, ſich verbreiten (Schlüter). Was nun die Stoffwelt betrifft, ſo wird wohl im Einzelnen das geſchichtliche Leben ſelbſt in Monumentalſtatuen und einfach menſchlichem Genre mit friſcher und kräftiger Hand ergriffen; es iſt zu 1 ſchon erwähnt, daß ſelbſt die Rokokokunſt ſich namentlich noch durch ſchöne hiſtoriſche Büſten auszeichnet; das Wichtigere aber iſt, daß dieſe Epoche kein Bewußtſein davon hat, wie unvereinbar ihre Manier mit den Gegenſtänden der zweiten Stoffwelt iſt, daß ſie vielmehr ihren höchſt ſubjektiven Geiſt ohne Skrupel in die vom naiven Glauben geſchaffene, objektiv ernſte mythiſche Geſtaltenwelt des Mittelalters und freilich hart daneben in die ſeit der Renaiſſance mit Begierde aufgegriffene antike Götter- und Heroenwelt hineinſchüttet, und außerdem, daß dieſe Geſtalten in ihrem Bewußtſein zu bloßen Allegorien geworden ſind, im heißen Treibhaus ihrer aufgeregten und doch hohlen Phantaſie eine überquellende neue Allegorienwelt hervortreibt. Die Unnatur wird hier überhaupt doch mit einer gewiſſen Naivität betrieben.

Digitized by Google

§ 646

Die neue Zeit kehrt zum wahren Verständnisse der Antike und des bildnerischen Stilgesetzes zurück; allein durch die kritisch vollzogene Auflösung des Mythus und die vollendete Ungunst der Kulturformen ist sie im Gebiete des ausdrücklich Idealen und selbst des allgemein und rein Menschlichen auf den schmalen Raum der Reproduktion durch künstlerische Rückversetzung eingeschränkt. Dagegen entwickelt die moderne Bildnerkunst ein größeres Maß eigener Lebenskraft im Gebiete des geschichtlich Monumentalen, worin jener Ansatz eines mittleren Stils zwischen dem klassisch reinen und dem naturtreuer individualisierenden (§ 645, 1) als ein der Fortbildung fähiger Keim sich erweist.

Die Auflösung der zweiten Stoffwelt ist in § 466 ausgesprochen. Die Skulptur ist aber eine wesentliche götterbildende Kunst; die Reinheit der Form im Sinne der direkten Idealität, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß, setzt ja Götter voraus. Im Begriffe der Versöhnung der Subjektivität mit der Objektivität, der als das Wesen des modernen Ideals aufgestellt ist, liegt allerdings auch dies, daß wir die Natur der transzendenten Wesen, nachdem wir nicht mehr in die Illusion ihrer wirklichen Existenz verwickelt sind, erst recht erkennen und verstehen; auch ist in und zu § 466 zugegeben, daß wir sie *unter Anderem* auch noch müssen bilden dürfen, so wie im Schluß der Anmerkung zu § 444 die Unentbehrlichkeit der Allegorie in der bildenden Kunst bereits angedeutet ist. Ganz ohne Götter und Allegorien kann die stumme Bildnerkunst, wo sie eine inhaltsvolle Idee in der Abbreviatur Einer Gestalt oder weniger Gestalten ausdrücken soll, gar nicht auskommen. Allein dies ist kein wahres Leben, keine Kunstwahrheit mehr; es ist eine formale Restauration; vollends die Bildung neuer transzendenter Wesen führt zu Lügen, wie die einer Bavaria, wo die stilvolle Ausführung eines inhaltlosen, rein hohlen Gedankens den peinlichsten Widerstreit der Empfindung erregt. Über die vollendete Ungunst der Kulturformen vgl. § 376, 2. Sie hat uns auch den Boden des Genre, wo es gilt, schöne und glücklich entwickelte Menschheit in ihren allgemeinen Zügen ohne historisches Datum im Abglanze der

Digitized by Google

Götterſchönheit darzuſtellen, auf äußerſt ſchmale Grenzen eingeengt. Wir ſehen kein Nacktes, kein frei fließendes Gewand, keine ſchönen Spiele mehr. Ein Fiſcher, eine Fiſcherin, ein Ballonſchläger, eine Amazone uſw., das tritt oft glücklich gelungen, aber in kümmerlicher Vereinzelung auf. Das Auge ſieht aber überhaupt nicht mehr plaſtiſch, die Phantaſie iſt nicht mehr plaſtiſch geſtimmt, dies iſt ſchon in § 468 ausgeſprochen. Unter dieſen Umſtänden hat die Rückführung unſerer Erkenntnis zur wahren Anſchauung der Antike, vermittelt durch den großen Winkelmann, dann durch die Wiederauffindung antiker Kunſtwerke aus der beſten Zeit griechiſcher Skulptur zu keiner neuen Blüte dieſer Kunſt führen können. Wohl iſt, nachdem Canova zwiſchen die Ausläufer des Berniniſchen Stils und die Erneuerung der reinen plaſtiſchen Schönheit in die Mitte getreten, ein Dannecker der letzteren ſchon näher gekommen war, der große Regenerator Thorwaldſen erſchienen, wohl ſind ihm bedeutende Künſtler, namentlich auch in Deutſchland, gefolgt, aber es bleibt dabei, daß in dem idealen Gebiete Alles bloß Reproduktion durch geiſtvolle Rückverſetzung in ein entſchwundenes Phantaſie- und Kunſtleben iſt, ähnlich wie eine gelungene Aufführung griechiſcher Dramen auf unſeren Bühnen. Die ideal ſchöne Form bleibt für uns eine Reſtauration wie der Olymp. Dagegen ſucht nun der Paragraph mit Rückweiſung auf § 645, 2 eine Linie zu bezeichnen, auf welcher die moderne Skulptur mit vollerer Kraft fortzuleben die Ausſicht hat, in einem Zuſtande, worin (um bei einem ſchon gebrauchten Bilde zu bleiben) der eine Lungenflügel, der ihr geblieben, ſo erſtarkt, daß der Verluſt des andern verſchmerzt wird. Wir werden in anderen Künſten deutlicher beſtimmen können, von was es ſich hier handelt; wir werden in der Poeſie ſehen, wie es einen Stil geben muß, der Shakeſpeares Naturalismus und Individualismus mit dem Prinzip klaſſiſch idealer Schönheit zu einem Dritten, Höheren vereinigt, worin die Verirrungen und Barbarismen jenes nordiſchen Stilprinzips ſich ausſcheiden, während ſeine Charakterſchärfe in der Läuterung ſich erhält. Nicht ebenſo beſtimmt können wir von der Bildnerkunſt ausſagen, daß ſie auf dies Ziel loszuſteuern habe; zu tief liegt in ihrem Weſen die direkt ideale Schönheit, als daß ein ſolcher mittlerer Stil zwiſchen dem Antiken und Mittelalterlichen, dem Südlichen und Nordiſchen, wenn ſie ihn findet, nun eine volle Blüte dieſer Kunſt genannt werden könnte. Aber etwas iſt daran; jener Stil Peter Viſchers hat

Digitized by Google

etwas von Shakespeare; es muß dahinaus eine zwar nicht schwunghaft reiche, aber doch tüchtige Zukunft liegen. Die besten Werke eines Rauch, Schwanthaler, Rietschel liegen, nachdem J. G. Schadow mit einem stilistisch ungebundeneren, aber warmen Naturalismus vorausgegangen, auf diesem Wege einer Durchdringung geschichtlich herberer, individuell charaktervoller Formen mit einem Stilgesetz, das sie doch im Sinne strengerer Großheit und reineren Maßes bindet, als dies die gotische Zeit, dann auf andere Weise die späte Renaissance und die Rokokoperiode tat. Es handelt sich vorzüglich um Denkmal und Grabmal, im Material um das Erz, in der Komposition um Relief, Statue und namentlich Statuengruppe, wie wir denn insbesondere auf den Wert der aufgelösten Gruppe in der Art jener Lysippischen turma Alexandri zu § 682, 2 hingewiesen haben. Die Geschichte ersetzt, soweit sie kann, den Mythus, der geschichtliche Held den sagenhaften, die Fülle großer Menschen den Gott, der seinen Geist über sie ausgegossen.

Anhang.

Die verzierende Bildnerkunst.

Das lebendige plastische Kunstwerk.

§ 647

In mannigfachen Übergängen aus der untergeordneten Tek- 1
tonik (§ 596) heraustretend, ergreift die Bildnerkunst das Zweckmäßige, um es zu verschönern (vgl. § 546); insbesondere legt sie sich als umgekehrtes oder eigentliches Relief an kleine Flächen in der Stein- und Stempelschneidekunst. Diese Zierplastik bringt zwar auch ganz freie Werke hervor, die aber vermöge der Kleinheit ihres Maßstabs nur zur schmückenden Aufstellung dienen.
Eine Bildnerkunst in lebendigem Naturstoff (§ 548) ist die Gym- 2
nastik, nicht als Übung, sondern als vollendete Fertigkeit, die im festlichen Spiele, insbesondere durch Wettkampf, aufzeigt, wie sie die leibliche Erscheinung zum lebendigen Kunstwerke durchgebildet hat.

Digitized by Google

1. Wie die Baukunst als untergeordnete Tektonik mit ihren unendlichen Ornamentformen, so dringt nun die Bildnerkunst in das unmittelbare Leben ein, dient ihm als bloß anhängende Schönheit, quillt an allen Orten wie ein unter dem rauhen Boden der Notdurft verborgenes Leben hervor und scheint, indem sie in unendlichen Bildungen aufsproßt und das Harte, das Nackte umrankt, dem erfreuten Auge sagen zu wollen, daß die organische Form und vor allem ihr Höchstes, der schöne Mensch, das Geheimnis der Erde ist. Wir nehmen hiemit als Aufstellungsgrund für den ersten Zweig bloß anhängender Kunstform auch hier zuerst die Verschönerung des Zweckmäßigen aus § 546 auf. Zum Zweckmäßigen gehört auch das Angenehme, das als ein Überschuß des Zweckmäßigen zu fassen ist: die Zierplastik schmückt nicht nur Solches, was einem geforderten Zwecke dient, sondern auch Solches, was an sich überflüssig und selbst bereits Schmuck, Mittel zum schöneren Lebensgenuß ist. Das Gebiet, das hier vor uns liegt, ist schon in § 596,2 berührt, ja betreten, denn es gibt keine feste Grenze zwischen der untergeordneten Tektonik und der Zierplastik, weil jene im Ornament wie die Architektur im Großen bereits in die Nachbildung organischer Formen hinüberblüht. Wir sahen das Plastische auftauchen, wo die runde Linie herrscht, eintreten, wo Zierrat Organisches nachbildet, ausdrücklicher in dem Grade sich herausarbeiten, in welchem ein Gerät, Schmuck usw., namentlich vermöge seiner Kleinheit, g a n z in organische Formen sich auflösen läßt. Die feine Symbolik, durch welche der echte Künstler Zweck und Bedeutung des Gegenstandes ausspricht, ist dort in Anmerkung 2 besprochen. In das Gebiet dieser anhängenden Plastik gehört denn namentlich ein Miniaturrelief, das sich an kleine Flächen legt. Zunächst zum Zwecke des Siegelns wird auf eine harte Fläche ein kleines Bildwerk vertieft eingegraben: ἔντυπον, ἔγγλυφον, intaglio; ein umgekehrtes Relief, das im Abdrucke zum eigentlichen wird. Erst in der späteren Zeit des Luxus fing man im Altertum an, diese Siegel an Ringen zu tragen. Hier pflegte man vor Allem edle Steine zu wählen, denn die Zierplastik legt mit Fug und Recht einen Wert auf die Kostbarkeiten des Materials, und das Siegel sollte ja nun zugleich Schmuck sein (daher: Gemmen); bei Ärmeren vertrat Glas die Stelle (Pasten). Als Beispiel freien Spiels mit Analogien im Ornamente mag hier noch angeführt werden, daß die Griechen die Fassung des Steines in Gold, da ihnen dabei der in der Schleuder ruhende Stein

Digitized by Google

einfiel, gewöhnlich in dieser sinnreichen Form behandelten. Bei diesen Arbeiten galt es nun, im kleinsten Maßstabe, bis zum Grade, wo das Werk mit der Lupe gesehen sein will, im härtesten Material, also mit den größten technischen Schwierigkeiten doch die reinste Kunstform zu entwickeln, und die Griechen haben diese Aufgabe in unerreichter Vollendung gelöst, wiewohl die Kleinplastik des Luxus begreiflichermaßen nicht in der Epoche des hohen, sondern erst des schönen, rührenden Stils (Skopas und Praxiteles) gewöhnlich wird und ihre volle Ausbildung erst zur Zeit des Lysippus durch einen Pyrgoteles erhält. Je mehr nun bloßer Schmuck, desto mehr wird die eingetiefte Form zwecklos und tritt in der makedonischen Zeit an die Stelle des Eingeschnittenen das eigentliche Relief: ἔκτυπον, ἀνάγλυφον, cameo; bei durchsichtigem Stein erschienen aber, gegen das Licht gehalten, auch die Intaglien als Relief. Verschiedengefärbte Lagen des Edelsteins, namentlich Onyx, wurden, wie neuerdings die innere Schicht gewisser Muscheln, zu einem Anfluge von Polychromie benützt. Dies kleine Relief dient nun nicht mehr bloß als Ring, sondern wird an kostbarem Geräte, wie Bechern, Leuchtern usw. angebracht, eine Sitte, die namentlich auf das frühere Mittelalter überging; unsere Zeit liebt es an Broschen u. dgl. Es gehört nun diese kleine Welt mit allem verzierenden Werke des Bildners, namentlich dem größeren Relief, das an Gefäßen, Waffen, Geräte aller Art im verschiedensten Material durch verschiedene Arten der Technik sich anschmiegt, in Ein Gebiet zusammen, sie fordert aber diese besondere Hervorhebung, weil wunderbar bei so kleinem Maßstabe die griechische Künstlerhand den ganzen Stoff der Sage, Mythologie, Genre, Porträt in den herrlichsten Stilformen wie durch einen unendlich verkleinernden Spiegel gebrochen und dies niedliche ideale Spiegelbild, leicht tragbar, daher den Menschen auf Tritt und Schritt begleitend auf die unmittelbarste Wirklichkeit geworfen, sozusagen in die engste Ritze derselben getrieben hat. Einem äußeren Zweck enger verschwistert bleibt diese kleinste Plastik als Stempelschneidekunst, welche die M ü n z e zum Kunstwerke bildet; obwohl der bloß äußere Zweck auch hier verschwindet, wenn die Münze nicht Verkehrsmittel ist, sondern zum Andenken an große Ereignisse, zur Ehre bedeutender Menschen geprägt wird (Medaillon). Wir haben den hohen Schwung, die Energie des Gepräges, wodurch die griechische Kunst, besonders in Sizilien, auch auf diese metallischen Flächen den

Digitized by Google

verkleinerten Widerschein ihrer stilvollen Idealwelt gezaubert hat, bekanntlich nicht wieder erreicht. — Ganz frei von unmittelbarer Anlehnung wird die Zierplastik in kleinen Figuren, die zum Schmuck auf Schränke, Tische, kleine Konsolen aufgestellt werden; sie bleibt aber auch hier bloße Zierplastik, weil solche Dinge von Produkten der Zweckmäßigkeit zwar gelöst, aber doch nur zur Ausschmückung derselben in beliebiger Aufstellung bestimmt, daher auch klein, beweglich, portativ sind. Allerdings beginnt die Zierplastik, wie zu § 609 gesagt ist, eigentlich schon da, wo das Werk die natürliche Größe nicht übersteigt oder auch nur mäßig unter sie herabgeht, allein wenn die Kunst einmal die schwungvolleren Größenverhältnisse aufgibt, da beeilt sie sich lieber, durch völlige Kleinheit des Maßstabs zu zeigen, daß hier nicht monumentaler Boden ist. Bei diesem Kleinwerk ist der Künstler ebenfalls berechtigt, den Wert des Materials ganz wesentlich mitwirken zu lassen, da in allem nur Anhängenden solche Rücksicht ihr gutes Recht hat: edle Metalle, Elfenbein, edle Hölzer mögen durch Glanz und Farbe das Auge reizen und erfreuen. Daneben darf die Kunst hier füglich auch als Kunststück auftreten, nur fordern wir, daß sie zugleich Kunst bleibe und Stil zeige. Auch dies verstand niemand mehr als die Griechen, die in der sogenannten Mikrotechnik bis dahin gingen, daß sie Viergespanne bildeten, die eine Fliege bedecken konnte und die doch in Formen plastisch schön waren, wie jene mikroskopischen Gemmenbilder. In neuerer Zeit hat sich die Rokokoperiode, deren Manier in diesem Gebiete noch am gefälligsten ist, sehr fruchtbar in Zierfiguren erwiesen, namentlich im Komischen viel Niedliches und Ergötzliches hervorgebracht. Natürlich darf in der Zierplastik das Komische sich freier entfesseln, satirisch als Karikatur auftreten und so das Moment in Wirkung setzen, das in § 547 als Grund der Aufstellung eines besonderen Zweiges ausgesprochen ist; allein zu einem eigentlichen Zweige darf es die Bildnerkunst auch hier nicht treiben, vgl. die Anmerkung jenes Paragraphen. Die neueste Zeit versieht das ausschmückende Bedürfnis vorherrschend durch mechanische Nachbildungen. Dieses Moment, das im § 549 als einer der Einteilungsgründe für die anhängenden Zweige aufgeführt ist, haben wir hier im Paragraphen nicht besonders aufgeführt, es wird erst in der Malerei wichtiger; in der Plastik ist der Abguß und Abdruck von Kunstwerken mittels verkleinernder Formen in Gips, Ton, Glas, Erz, Kupfer, Eisen, Zink, Guttapercha, Wachs,

Digitized by Google

Papierbrei usw. bis zu Tragant und Zucker herunter nur ein Mechanisches, das freilich in der letzten Überarbeitung zum Teil noch der feineren, künstlerisch gebildeten Hand bedarf, dessen Wert aber nicht verkannt werden soll, denn dieser Nebenzweig vervielfältigt das Kunstwerk, streut es in das Leben, in die Wohnung des Bürgers und wirkt so zur Verbreitung des ästhetischen Sinnes, zur Veredlung des Daseins.

2. Wir haben die Gymnastik an anderen Stellen des Systems in doppelter Beziehung schon aufgeführt: als Mittel, die menschliche Schönheit zu entwickeln, damit der Künstler Gestalten vorfinde, wie er sie braucht (vgl. § 330. 615), dann aber auch als eine Tätigkeit, die in ihrer Ausübung unmittelbar der Kunst Stoffe, Gruppen, Szenen darbietet, sowohl in ihrer gewöhnlichen (vgl. § 348, Anm. 2), als auch namentlich in ihrer festlichen (§ 329). Die letzte Form nehmen wir jetzt wieder auf, aber in anderer Bedeutung, nämlich nicht als Stoff für die Kunst, sondern als ein Schauspiel, ein Kunstwerk für sich: die Gymnastik, die nicht den Leib als Seelen- und Charakterorgan erst bildet, sondern die gewonnene Bildung desselben rein aufzeigt, sodaß dies Aufzeigen Selbstzweck ist, tritt nun auf als eine lebendige Plastik, die nur darum bloß anhängende Kunstform ist, weil sie in lebendigem Naturstoffe darstellt. Hier macht sich also dasjenige Moment geltend, das in § 548 als Grund eines besonderen Zweiges anhängender Kunst aufgestellt ist. — Die Gymnastik, welche die Schönheit aufzeigt, die sie als Übung ausgebildet hat, ist Spiel, d. h. Tätigkeit um der Tätigkeit willen mit bloß scheinbarem Zweck, Tätigkeit als reine Form, aber ein durch die Kunst erhöhtes Spiel. Sie tritt zunächst auf als reine Äußerung des gewöhnlichen Spieltriebs, als harmlose Ergötzung, die nicht auf Zuschauer berechnet ist. Hievon ist sodann eine zweite Stufe zu unterscheiden: die Gymnastik als ernste, zwecksetzende Übung, die aus dem Spiele das Geeignete ausscheidet, um es eben für ihren Zweck zu verwenden. Daneben erhält sich das ursprüngliche Spiel als eine Nachbarform der Gymnastik, welche mehr und weniger ist als diese: mehr, weil sie zwecklos ist, ein freier Selbstgenuß des aus Geschäft und aus bloßer Befriedigung der Sinnlichkeit zur harmonischen Bewegung seines einfachen, ungeteilten Wesens entlassenen Menschen, des Menschen in seiner reinen und hohen Kindheit; weniger, weil die Gymnastik als ernstes, zwecksetzendes Mittel erst eintreten muß, um die

Digitized by Google

höhere, dritte Stufe möglich zu machen, nämlich das Spiel in der gesättigten Bedeutung, welches mit der Absicht, daß es geschaut werde, eine große Entfaltung der gewonnenen Kraft, Gewandheit, Schönheit künstlerisch anordnet und diesem Schauspiele den gewichtigen Ernst der tieferen Bedeutung verleiht: daß eine Gemeinde, ein Volk seine Kraft, seine Fülle und Schönheit sich selbst zeige, darin seiner nationalen Tüchtigkeit sich bewußt werde und die pflegende, segnende, schützende Gottheit als den inneren Genius eines allseitig und harmonisch entwickelten Volkslebens gegenwärtig anschaue. Das Spiel der ersteren, zufälligeren Art verhält sich dazu wie die wildwachsende Blume zum wohlgeordneten Strauß, zu einem paradiesischen Garten; doch empfängt es von dieser höheren Form selbst auch Rhythmus und Reichtum. Die Griechen waren unendlich erfinderisch in solchen harmlosen Spielen, die bei uns mit aller übrigen Frische des Lebens mehr und mehr verkommen, und das Ballspiel der Nausikaa und ihrer Gefährtinnen mit taktmäßiger Bewegung und Gesang mag uns sagen, wie auch solche kindliche Belustigung zum kleinen Kunstwerke wird. Mit dem Verfall der Volksfeste haben wir aber auch die höhere Form, das nationale Festspiel so sehr eingebüßt, daß wir die frei ästhetisch sich aufzeigende Gymnastik eigentlich nur noch in der Aftergestalt kennen, wo sie von Kunstreitern, Gauklern, Seiltänzern um Geld gezeigt wird. Da hat die Gymnastik ihre ethische Bedeutung verloren; sie gilt nur als körperliche Virtuosität, wie denn die neuere Zeit überhaupt gewohnt ist, sie auch in ihrem Übungszweck nur physisch aufzufassen, ein Beweis, daß ihr der Grundbegriff, der Begriff des Bandes, abhanden gekommen ist. Die Gymnastik ist in ihrem innersten Wesen kein sinnliches, sondern ein geistig sittliches Tun, indem sie den Leib als bloßen Stoff *tötet*, um ihn zum Organ und Bilde des bewohnenden Geistes zu *beleben*, und indem sie den Leib des Einzelnen als einzelnen Stoff tötet, um ihn zum organischen Gliede des Volksganzen in seiner Gesamtbewegung, wesentlich auch der wehrhaften zu erwecken. Sie quält und schüttelt daher die träge Masse recht tüchtig, damit sie nicht zum faulen Ballaste des Geistes, zum isolierten Klumpen werde, und die Aszeten der falschen Religion, wie die negativen Moralisten und überhaupt alle Barbaren der Bildung bedenken nicht, daß der Leib, der aus Verachtung des Sinnlichen gymnastisch nicht durchgearbeitet, nicht ausgewickelt wird, genau ebenso zum Sumpfe herabsinkt, worin die roheste Sinnlichkeit

Digitized by Google

sich ausheckt, wie der Leib des grobsinnlichen Menschen in üppiger Blüte verwesend den unsterblichen Geist mit seiner Verfaulung ansteckt. Nimmt nun der Geist vermittels dieser Durcharbeitung seinen Leib erst an sich, so scheint er auch erst dadurch wahrhaft aus ihm heraus und die Gymnastik ist so das Band, welches die Einheit schafft im Wesen des Menschen, und diese Einheit ist Schönheit. Die Barbaren der Bildung bedenken auch dies nicht, daß die Schöpfung der Schönheit, zu welcher der Wille durch allseitige Ausbildung den Leib entfaltet, Pflicht ist, indem das Sittengesetz dem Menschen nicht freistellt, ob er dem Mitmenschen in seiner Gestalt ein Zerrbild der Menschheit aufzeigen will oder ein wahres Bild. Die Griechen wußten wohl, was sie taten, wenn sie die Schönheit wie eine Tugend ehrten; sie wußten wohl, daß, wo Geschlecht auf Geschlecht bemüht ist, den Körper zu dem auszubilden, was er sein soll, die Formen sich allgemein zu der Reinheit entwickeln müssen, die der Einzelne durch den Adel seines inneren Lebens und die besondere künstlerisch gymnastische Arbeit zur volleren Schönheit zu erheben wirklich fähig ist. Die Gymnastik ist also wesentlich die Tätigkeit, worin der Wille die sinnliche Erscheinung des Menschen durch seine bildende Arbeit als die Realität seines Geistes setzt, sie ist die Kunstschöpfung des sinnlichen Daseins, absolute Grundbedingung im Versöhnungsprozesse der Persönlichkeit, worin sie ihre Gegensätze, Geist und Leib, zur Harmonie erhebt (vgl.: D. Gymnastik d. Hellenen usw. von Otto Heinr. Jäger). Hier aber haben wir die Gymnastik nicht unter dem Standpunkte der Pflicht, unter den sie unbedingt zu stellen ist, sondern als die schon vollzogene Kunstschöpfung des Leibes zu betrachten, welche ihr Werk im festlichen Schauspiele aufzeigt. Das Aufzeigen wäre jedoch zu sehr bloße Form, wenn nicht ein Reiz des Zweckes, ein Sporn für den Gymnastiker hinzuträte, wie solcher in dem Eifer, seine Aufgabe zu lösen und Beifall zu gewinnen, noch nicht in hinreichender Kraft enthalten ist: das Aufzeigen muß Kampf sein, aber nicht ernster Kampf, sondern Wettkampf um einen Ehrenpreis, sei es, daß der Wetteifer nur darin besteht, daß mehrere gleichzeitig dieselbe Übung ausführend darstellen und jeder den andern zu übertreffen sucht, oder daß sie im Scheine feindlichen Kampfes gegeneinander sich angreifen und zu überwinden streben (wie im Ringen usw.); beides umfaßt der Begriff der Agonistik. Ausgeschlossen ist nicht Gefahr, denn ohne diese gibt es keine Gymnastik, aber rohe Form und bitterer, blutiger

Digitized by Google

Ernſt; das Athletenweſen mit ſeinem wilden Fauſtkampf und Ringfauſtkampf (Pankration) war Ausartung der Agoniſtik, die römiſchen Gladiatorenſpiele reine Scheußlichkeit. Es wäre nun eine ſchöne Aufgabe, in einer Äſthetik der Gymnaſtik alle Hauptformen derſelben ſo aufzuführen, daß an jeder gezeigt würde, wie ſie zunächſt vorzüglich einen Teil des Organismus und dieſen Teil in anderer Richtung und Weiſe als jede andere in Anſpruch nimmt, von da aus aber die Bewegung über die ganze Geſtalt verbreitet; es entſtünde eine Reihe ſchöner Bilder, das Bild des Läufers, Springers uſw.; dann wäre darzuſtellen, wie in den kombinierteren Übungen dieſe verſchiedenen Bilder ſich vereinigen und das Einzelne würde nun zum Syſteme eingeſammelt; einen gediegenen Grund für eine ſolche Anſchauung der Gymnaſtik hat die genannte, nur in der Darſtellung zu ſehr überfruchtete Schrift von Jäger gelegt. Wir geben nur eine flüchtige Überſicht, wobei wir von allem abſehen, was nur Vorſchule iſt. Erſtens: Einzeltätigkeit ohne Kampf, d. h. ohne (ſcheinbar) feindliches Meſſen der Kräfte. Bewegung in die Höhe oder Höhe und Weite zugleich: freier Sprung (hauptſächlich die Füße beteiligt), Stabſprung (Arme mitbeteiligt), beides über Hinderniſſe oder ohne ſolche. Bewegung in die Weite: Lauf (wieder hauptſächlich die Füße beteiligt), frei oder mit Hinderniſſen (d. h. mit Sprung über Gräben uſw., mit Tragen von Waffen, Fackeln verbunden), hiezu Schwimmen, wo mehr die Arme wirken; Verbindung der Vorwärtsbewegung mit den Kräften des Tiers oder mit einem mechaniſchen Mittel oder mit beiden zugleich: Reiten, Schiffen, Fahren. Wurf mit dem Stein, Ball (ſchönes Balloneſpiel in Italien), Diskus, Schleuder, Speer, Unterſchied der Schönheit in Kern- und Bogenſchuß; der Fortſchritt zu erleichternden Mechanismen bricht der gymnaſtiſchen Schönheit ab, ſo zuerſt Pfeil und Bogen, dann Armbruſt, dann vollends das Schießgewehr. Zweitens: Kampf als ſcheinbar feindliches Meſſen der Kräfte; ohne Waffen: Ringen, Beteiligung aller Glieder (der Fauſtkampf fällt nach Obigem weg); mit Waffen: Schwert oder Degen auf Hieb oder Stoß oder beides; Lanzenſtoß zu Fuß, zu Pferd (Turnier), zu Schiff (Schifferſtechen). Einfach vereinigten die Griechen in ihrem Pentathlon (Lauf, Sprung, Wurf des Diskus, des Speers, Ringen) die weſentlichen Formen, um die Vollendung des Organismus nach allen Seiten zu entfalten, und der Pentathlet war zwar nie in Einer Form ſo ſtark, wie der, welcher ſich nur in ihr zeigte, aber er war

Digitized by Google

durch diese Allseitigkeit der edelste, vollendetste, geehrteste, schönste Wettkämpfer. Drittens: Gesamtbewegung und Kampf von Massen; hier tritt ein neues Element, das zwar in Griechenland auch bei den anderen Formen nicht fehlte, mit Notwendigkeit ein, nämlich das Rhythmische, denn Massenbewegungen, Evolutionen, Figurenzeichnen im Großen mit einer geordneten Menschenmenge, die zugleich einen Kampf mit Waffen darstellt oder nicht, setzt wesentlich die Leitung durch Takt und Tempo der Musik voraus. Dies ist nun aber bereits Orchestik und gehört in den Anhang zur Musik. Wir haben einen Rest der rhythmischen Massenbewegung in der militärischen Evolution und dem Scheinkampf kriegerischer Massen, wie er auch abgesehen vom Übungszweck als Schauspiel veranstaltet wird, aber es ist ein dürftiger Rest, weil der taktische Zweck das freie Spiel der Figuren ausschließt; übrigens ist klar, daß die Einübung des Einzelnen zur kriegerischen Gesamtbewegung in unserer Zeit darum so schwer ist, weil wir sonst keine rhythmischen Massenbewegungen kennen. In aller Gymnastik bleiben die Griechen ebensosehr mustergültiges Ideal wie in der reinen, selbständigen Bildnerkunst, und ihre großen Festspiele glänzen selbst in der schwachen Vorstellung, die wir davon haben, als unerreichtes Bild der höchsten nationalen Herrlichkeit. Das Geschichtliche gibt in Vollständigkeit J. Heinr. Krause: Olympia oder d. großen olymp. Spiele usw. D. Gymnastik u. Agonistik der Hellenen. D. Pythien, Nemeen u. Isthmien. — Endlich muß noch ein weiteres anhängendes Gebiet mit einem Wort erwähnt werden: das Handwerk, das den Körper bekleidet, denn es setzt plastischen (zugleich freilich auch malerischen) Sinn voraus. Auch Pferdeschmuck will mit ästhetischem Gefühl behandelt sein; das wußten die Orientalen, die Griechen, das Mittelalter, und weiß der heutige Orientale besser als die stumpfe Mode unserer Zeit und Welt.

Digitized by Google

C. Die Malerei.

a) Das Wesen der Malerei.

α. Überhaupt.

§ 648

1 Indem die Bildnerkunst nur die Seite der Erscheinung, nach welcher dieselbe Gegenstand des tastenden Sehens ist, erfaßt und darstellt, ist in aller Gediegenheit ihres Werks doch zugleich ein tiefer Mangel und ein Drang, ihn zu überwinden, zum Vorschein gekommen. Die Äußerungen dieses Dranges weisen bereits auf eine andere Art der Phantasie hin, welche auch im verschönernden Spieltrieb (§ 515,2) ihren ersten Ausdruck findet, nun aber in Wirkung treten muß: es ist diejenige, welche auf das eigentliche
2 Sehen gestellt ist (§ 404). Das verhüllte Tasten ist auch in diesem noch enthalten, aber nicht mehr als das Bestimmende, indem es die feste Form nur in und unter einem Ganzen von Licht- und Farbenwirkung erfaßt und im Rahmen der einzelnen Anschauung zugleich wesentlich mehr begreift als die geschlossene organische Gestalt. Auch diese Art des Sehens schließt ein Messen in sich, aber im Sinne freierer Auffassung allgemeiner Verhältnisse des Lichts und der Farbe, sowie der Entfernungen.

1. Es versteht sich von selbst, daß die Lehre von jeder einzelnen Kunst eine Darstellung sowohl ihrer Mängel als Vollkommenheiten ist, bei der Bildnerkunst aber mußte die erstere Seite, welche uns nun zur Malerei herüberführt, mit besonderem Nachdruck hervortreten, weil nicht zwei Künste in so eigentümlichem Zusammenhange stehen, sich so eigentümlich in die unteilbaren Momente der Erscheinung teilen wie die Bildnerkunst und die Malerei. Wir mußten ja in der Erläuterung

Digitized by Google

von § 597 fragen, warum denn nicht bei dem ersten Schritte zur Nachbildung des persönlichen Lebens sogleich das Ganze seiner Erscheinung von der Kunst dargestellt werde? Es mußte der Eintritt der Malerei noch abgehalten und gezeigt werden, warum jener erste Schritt notwendig noch auf architekturartige Isolierung einer Seite der Erscheinung des nun ergriffenen Stoffes sich beschränken müsse. Es war eine freie Beschränkung; die Bildnerkunst steht als reine, ganze, selbständige Kunst im vollsten Sinn auf eigenen Füßen, und doch wies sie durchaus vorwärts nach ihrer farbenreichen Schwester, der sie die Früchte einer erfüllten Vorbedingung entgegenträgt, überall war ein Drang sichtbar, ihre Mängel zu überwinden: in ganz berechtigter Weise trat er hervor in der bloßen Andeutung der Farbe, in gewissen malerischen Hilfen der Licht- und Schattenwirkung (§ 608), im richtig behandelten Relief; verfrüht und unberechtigt in der vollen Polychromie, im malerisch gehaltenen Relief, in einem plastisch unzulässigen Maße des Naturalismus und Individualismus, in allzu affektvoller Bewegtheit. Ihre ursprüngliche Vorübung aber hat die Malerei wie alle Kunst im Spiele, und zwar natürlich in demselben Gebiete verschönernden Schmucks wie die Skulptur, nur einem andern Zweige. Zwei Formen sind es ohne Zweifel gewesen, worin diese Kunst im Keime auftrat: die eine bestehend in einem Flechten, Abnähen, Weben, Wirken, das von solchen unorganisch, geometrisch verfahrenden, arabeskenartigen Motiven, wie sie dann als Ornament auch an die Baukunst übergingen (vgl. zu § 573, S. 287), allmählich zu schüchternen Versuchen der Nachbildung des Organischen fortschritt. Es ist dies überhaupt eine der frühesten Äußerungen des menschlichen Kunsttriebes, die wir noch heute bei allen wilden Völkern finden; die Muster sind bunt, vereinigen das Chromische und Graphische. Dagegen begann nun das graphische Element für sich mit einer andern Form: dem spielenden Einritzen von Zeichnungen auf weiche Stoffe (Blätter, Wachs, Holz), das sich nach gewonnener Übung auch an harte Flächen wagte, wie wir dies in jenem Verfahren finden, das den eigentlichen Koilanaglyphen (reliefs en creux) in Ägypten vorausging (vgl. § 611, Anm.), eine Technik, die aber auch in Griechenland sicher ursprünglich bestand und bekanntlich bis in die späteste Zeit als Skizzenzeichnung, in Marmorplättchen eingegraben (Monogrammen), sich erhalten hat. Die Farbe trat sodann wieder hinzu: man füllte die Umrisse zunächst mit einfachen Farben aus und hatte so Mono-

Digitized by Google

chrome auf Stein; in Ägypten ging man von da wieder zur Skulptur zurück, indem man die Formen innerhalb der Umrisse plastisch heraushob. Von diesen Anfängen der Malerei als selbständiger Kunst ist das Anmalen der gegebenen Architektur und Skulptur zu unterscheiden, aber auch ausdrücklich noch einmal anzuführen als Vorübung in der Farbe, die mit der graphischen Vorübung erst sich vereinigen sollte.

2. Der Gesichtssinn spaltet sich in zwei Weisen der Auffassung, das tastende und das eigentliche Sehen. Es ist auch in dieser zweiten noch ein verhülltes Tasten (vgl. § 71, Anm.), aber es bestimmt nicht mehr den Charakter der ganzen Auffassung, wie in der ersten, vielmehr wird die feste und dichte Form zwar wesentlich miterfaßt, aber nur als Träger der Licht- und Farbenwirkungen. Wir würden keine Formverhältnisse des Körpers mit dem Auge aufnehmen, wenn nicht der Tastsinn als ein vergeistigter im Gesichtssinne mitgesetzt wäre; es ist aber etwas Anderes, ob der letztere sich auf dies Tasten (ohne wirkliches Tasten) isoliert, oder ob er dasselbe nur als flüssiges Moment in dem Ganzen seiner Auffassung wirken läßt. Im letzteren Falle entkleidet die Art der Anschauung den festen Körper in gewissem Sinn seiner Schwere, Dichtheit, überhaupt seiner strengen Körperlichkeit, fühlt diese sozusagen nur leise, nur entfernt, der Körper wird ihr zum Organe, das eine Licht- und Farbenwelt auffängt und wieder von sich ausstrahlen läßt. Dies Verflüchtigen, Verschwebenlassen liegt also schon im subjektiven Akte, darf nicht, wie gewöhnlich geschieht, erst in dem Werke des Malers aufgezeigt werden. Hiemit ist nun bereits auch der weitere Auffassungskreis des eigentlich sehenden Auges ausgesprochen: es nimmt nicht die geschlossen-organische Gestalt aus dem unbestimmten Gebildeten, weit Ausgedehnten, elementarisch Ergossenen, wozwischen sie sich bewegt und worin sie atmet, heraus, schneidet nicht wie mit scharfem Messer durch, sondern greift über das dargebotene Ganze der allgemeinen Medien, der ausgedehnteren und zerflosseneren Erscheinungen, und der kompakten, organisch gerundeten über, faßt dies Alles in Eine Anschauung zusammen. Diese breitet sich zunächst natürlich immer so weit aus, als der jeweilig gegebene Gesichtskreis, sie kann sich jedoch beschränken und ausschneidend nur auf einen Teil desselben fixieren, aber auch der Ausschnitt umfaßt ein Ganzes der genannten Art. Wir haben zum tastenden Sehen, als der Quelle der Bildnerkunst, in § 599 sogleich die Strenge des Messens gestellt, wodurch dort die

Digitized by Google

Nähe der Baukunſt ſich geltend macht. Das eigentliche Sehen mißt auch noch in demſelben Sinn, wie jenes, nämlich die Proportionen der organiſchen Geſtalt; von dieſer Form des Meſſens gilt jedoch dasſelbe, was oben vom mitgeſetzten Taſten geſagt iſt: es wird zum bloßen, flüchtigen Momente, zur Grundlage im Sinn eines Grundes, über den ſich das Weſentliche, Eigentliche erſt hinziehen, überbreiten ſoll. Dagegen tritt eine andere Art des Meſſens hinzu, die allerdings im ſubjektiven Akte der Anſchauung noch unbeſtimmter iſt als die ebengenannte und auch in der Arbeit der objektiven Darſtellung nicht bis zu der Exaktheit der Proportionenmeſſung fortgeht: ſie bezieht ſich auf die allgemeinen Medien und Raumverhältniſſe. Die Auffaſſung der erſteren iſt natürlich am weiteſten vom ſtrengeren Meſſen entfernt: ein feines Durchfühlen, Abwägen der Verhältniſſe des Lichts und Schattens, der Farben; beſtimmter, dem Exakten näher iſt die Auffaſſung der räumlichen Erſtreckungen und Entfernungen der feſten Körper, wie denn dies auf einen Zweig der Wiſſenſchaft führt, nämlich die Lehre von der Perſpektive. Die letztere Seite im maleriſchen Sehen iſt es eigentlich, die der Strenge der Proportionenmeſſung in der Bildhauerei entſpricht; aber nicht völlig, denn im Akte der Anſchauung jedenfalls, den wir zunächſt im Auge haben und genauer, als dies in § 404 geſchehen iſt, unterſuchen, iſt dieſes Meſſen noch kein wiſſenſchaftliches, ſondern ein unbewußtes, mehr obenhin an Hauptverhältniſſe ſich haltendes, mehr nur ungefähr abſchätzendes Verfahren des Gefühls, und was die Ausführung und ihre Vorarbeit betrifft, ſo werden wir finden, daß auch hier die Beziehung auf die Wiſſenſchaft weniger ſtreng iſt als in der Proportionenmeſſung, wie ſie zur Schule des Bildhauers gehört.

§ 649

Soll nun dieſe Art der Phantaſie eine ihrem Weſen entſprechende Kunſtform begründen, ſo muß ſie auf ein Darſtellen durch wirkliche Raumerfüllung verzichten, den Umriß, die negative Grenze der feſten Form, wie ein Poſitives auf eine Fläche werfen und mit einem Scheine von Licht und Schatten und Farbe ſeine Selbſtändigkeit wieder aufheben, ihn ausfüllen und überziehen. Wie der Körper der Fläche zu dieſem ihm aufgelegten Scheine

Digitized by Google

sich indifferent verhält, so ist das wirkliche Licht nur Mittel der Aufzeigung des Scheinlichts im Bilde; die dargestellte Schwere hat nichts mit wirklicher Schwere zu tun, die Dimensionen sind bloß scheinbar und relativ, die freie Ausdehnung in die Tiefe ist gewonnen, die Größe und Menge der Gegenstände beliebig, der Standpunkt rein vom Künstler bestimmt und dem Zuschauer vorgeschrieben, der Raum, worin sie auftreten, wird den Gestalten mitgegeben, und dadurch ist, wie im Umriß, in der Licht- und Schattengebung die Bildnerkunst, so in gewissem Sinn die Baukunst als Moment in dieser Darstellungsweise miteinbegriffen. Die Kluft zwischen Erfindung und Ausführung ist verschwunden.

1. Ein Ganzes der Anschauung, die Farbe und Umgebung der Gestalten miteingeschlossen, kann nicht in raumerfüllender Weise nachgeahmt werden: die gefärbten Figuren wären, wie wir schon gesehen haben (vgl. § 608), Gespenster, für die allgemeinen Medien aber fände sich gar kein Material. Das Aufgeben einer buchstäblichen Nachahmung liegt auch schon im subjektiven Akte, der ja das feste Körperliche nur als Träger von Licht und Farbe anschaut. Dies „Verzichten auf Darstellen durch wirkliche Raumerfüllung" kann natürlich nicht den Sinn haben, als brauche der Maler keine Materie, an die er seine Darstellung fixiert und durch die er sie ausführt, aber das Material, das er für beide Zwecke anwendet, hat mit dem dargestellten Gegenstande nichts zu schaffen. Mittelbar ist wohl ein Zusammenhang, aber nicht einmal ein solcher, wie zwischen der Beschaffenheit und Textur des Stoffes, dem der Bildhauer den Mantel der reinen plastischen Form überwirft, und dem Gegenstande, dessen Form er nachahmt, denn zwischen dem Gefühle des Festen und Gediegenen in diesem und dem Gefühle des Steins oder Erzes ist doch eine innere Beziehung und die Oberfläche des letzteren soll eben in ihrer Körperlichkeit doch einen Anflug von Ähnlichkeit mit den obersten Bedeckungen der nachgeahmten Gestalt zeigen, welche den flüssigen, vertrocknenden Mitteln dagegen, mit denen der Maler die Oberflächen der Dinge allein nachahmen kann, und zwischen der körperlichen Natur dieser Dinge selbst besteht eine solche Beziehung nicht, da handelt es sich nur um Schein, und

Digitized by Google

bloß für die größere Vollkommenheit dieses völligen Scheins ist das eine Mittel zweckmäßiger als das andere. Das Mitwiegen des Materials ist also um einen großen wesentlichen Schritt ein entfernteres als in der Skulptur. — Der Paragraph stellt nun zuerst nur das Allgemeinste auf, die Hauptmomente werden weder in das Technische näher verfolgt, noch aus ihnen die Schlüsse für den inneren Geist dieser neuen Kunstform gezogen. Daher wird sogleich der erste Akt, das Bilden des Umrisses, noch nicht unter seinem eigentlichen Namen Zeichnung spezieller erörtert. Es ist dies nun aber ein Akt von ganz eigentümlicher, nicht so leicht zu begreifender Art. Schon in der Lehre von der Bildnerkunst sahen wir, wie das, was hier der Künstler darstellt, eine reine Grenze, für sich eigentlich ein Nichts ist: das formfüllend Körperliche wird vom Gegenstande weggelassen und der reine Umriß, die Linie, bis zu welcher die Materie den Raum erfüllt hat, an einem anderen formfüllend Körperlichen hervorgebracht, das unmittelbar mit dieser Schönheit der reinen Grenze noch viel weniger zu tun hat als im Gegenstande Bein, Fleisch, Blut usw. nach den Atomen ihres Stoffbestandes. Die Malerei nun nimmt in ihrem ersten Akte dies reine Nichts, als wäre es ein Etwas, für sich und wirft es als sichtbare Linie, die ein Leeres umschreibt, auf eine Fläche. Dies Verfahren ist ja das einzig mögliche, wenn sich die Kunst der materiellen Darstellung entschlagen will: was in der Plastik die reine Grenze des Steins, Erzes war, das muß nun, weil nichts mehr da ist, dessen Grenze es sein könnte, hingeschrieben werden, als bestünde es für sich; damit muß ich anfangen, muß scheinbar so zu einer neuen grobsinnlichen Verdichtung greifen, wenn ich nun Ernst machen will aus dem, was die Bildnerkunst auch schon im Sinne hatte, daß nämlich nicht die ausfüllende Masse, ihr Durchschnitt, sondern rein nur ihr Aufriß, ihr Ende auf allen Punkten als Linienganzes das ist, wovon es sich handelt; da ich nicht Stein, nicht Erz mehr habe, als dessen Grenze ich die Linie, dies nur ideale Formwesen, entstehen lassen kann, so muß ich diese mit dem Griffel zeichnen. Die Linie ist nun für sich da, sichtbar für sich allein, sie will aber dem Anschauenden nur sagen, er müsse sich einen Körper vorstellen, der auf allen den Punkten, welche der Strich angibt, aufhört. Durch diese Bedeutung des bloßen Umrisses ist es also Ernst geworden mit dem reinen Schein, es ist förmlich gestanden, was die Plastik eigentlich wollte, man kann keinen

Digitized by Google

Augenblick mehr meinen, es gelte ästhetisch die Masse, nicht vielmehr nur ihre Grenze als reinster Ausdruck der Kräfte, die, in ihr wirksam, den Körper auf allen Seiten eben bis zu dieser Grenze gebildet haben, denn diesen Ausdruck erzeuge ich am reinsten dann, wenn ich das Bild dieser Kräfte von aller wirklichen Masse befreie und nur einen Anhalt gebe, damit der Zuschauer sie sich vorstelle. Der Umriß ist daher gerade der idealste Teil der Malerei, eben nämlich, weil er die Vorstellung der Gestalt, deren Grenze er bezeichnet, ganz in das Innere, die Phantasie des Anschauenden wirft: nur noch ein Schritt weiter, die Nachhilfe des Umrisses, den der Künstler an eine Fläche heftet, weggelassen, statt dessen bloß das Wort als Anhalt gegeben: und der Künstler malt unmittelbar in den Geist des — nicht mehr Anschauenden, sondern Hörenden, — wir sind in der Poesie. Wir werden bei der bestimmteren Erörterung der einzelnen Momente darauf zurückkommen. Allein die Malerei besinnt sich, daß sie eine selbständige ganze Form der bildenden Kunst sein will, nicht ein schattenhafter Ansatz, der rasch in eine andere Kunstweise einlenkt. Ihrem Wege gegenüber ist die Erscheinung des Umrisses als eines für sich Sichtbaren noch eine Unvollkommenheit, ein Schritt zum reinen Schein, aber zunächst noch falscher Schein, der Schein, als wäre das schöne Nichts der reinen Grenze ein Etwas. Wenn die Malerei in ihrer Kindheit bei dicken Umrissen beharrt, die sie nur dürftig mit Farbe ausfüllt, so ist dies halb grobsinnlich, halb übergeistig: jenes, weil das rein Negative der gestaltumschwebenden Grenze als ein so grell Augenfälliges sich behauptet; dieses, weil das Grelle des Umrisses und das Dürftige seiner Ausfüllung doch um so ausdrücklicher nur eine Nothilfe ist für eine sehr frische Phantasie, welche äußerst rasch, verglichen mit der ganzen Aufgabe der Malerei allzurasch vom Sichtbaren befriedigt in der Weise der Poesie sich innerlich das vom Künstler beabsichtigte Bild erzeugt. Die Malerei will ja das Sichtbare im vollen Umfange seiner Erscheinung selbst nachbilden. Auf ihrem wahren und eigenen Weg muß sie also den falschen Schein, als wäre der Umriß etwas, wieder aufheben, ihn zu einer Vorarbeit herabsetzen, die verschwindet, wenn sie das Ihrige geleistet hat. Zunächst gilt es, dem Lichte den Akt seiner Aufzeigung der wirklichen Form, noch abgesehen von der Farbe, abzunehmen, den Schein von Licht und Schatten durch künstlich nachahmende Mittel hervorzubringen. Der Umriß verliert be-

Digitized by Google

reits von seiner Selbständigkeit, bleibt aber als solcher noch sichtbar. Es kann dieser Teil des Verfahrens allerdings zugleich mit der Farbengebung vorgenommen werden, aber wir halten die in der Vorschule des künftigen Malers ohnedies jedenfalls notwendige Trennung dieser beiden Momente in ihrer Schärfe ein, um deutlich hervortreten zu lassen, was weiterhin noch aufzunehmen ist: daß bis zu diesem Punkte die Malerei noch eine auf die Fläche übersetzte Plastik ist, wie denn der Paragraph gegen den Schluß es bereits ausspricht, daß diese Kunst in jener als Moment enthalten sei. Nun erst folgt die Farbengebung und vertilgt vollends den Umriß: dieser hat das Seinige getan, dem Maler die Grenze angegeben, bis an welche er die Farbe mit Licht und Schatten herauszuführen habe, er kann nun gehen. Im Orient ging er nicht; die Umrisse wurden mit einfachen Farben ausgefüllt. Hiemit blieb auch der Träger des Gemäldes, die Fläche, in Geltung; man vergaß sie nicht, wie man soll, über einem vollständigen Scheine des Daseins, der ja erst erreicht wird, wenn die Farbe mit allen Mitteln der Kunst wirkt. Es geht nun aber, wo die Malerei ihr ganzes Wesen zur Ausbildung gebracht, die Farbe, und mit ihr selbst Licht und Schatten, viel weiter als nur bis zur totalen Füllung der durch Umrisse bestimmbaren organisch geschlossenen Gestalt: die malerische Anschauung hat ja (vgl. § 648) Vieles mit aufgenommen, was nicht individualisierte Gestalt hat, die Nachahmung der allgemeinen Medien hebt also den Umriß nicht nur dadurch auf, daß sie ausfüllt, was er umschreibt, sondern schwebt über ihn hinaus ins Weite und Unbestimmte, was durch gar keinen Umriß vorher bestimmt werden konnte. Es wird weiterhin in volles Licht treten, daß die Farbe noch mehr durch dies Übergießen, „Überziehen", wie der Paragraph es zunächst nennt, als durch jenes Ausfüllen den Teil der Malerei hinter sich läßt, welcher noch mit der Bildnerkunst verwandt ist. Der Anschauende hat nun ein volles Bild vor sich, seine Phantasie nimmt es auf, erzeugt es nach, aber das Kunstwerk gibt ihm dazu mehr als den bloßen Anhalt, den der Umriß darbot, es ist ein ganzer, ein erschöpfender Schein, der Gegenstand ist im Scheine vollständig da.

2. Der weitere Inhalt des Paragraphen zeigt nun ebenfalls rein äußerlich die Freiheit und Weite auf, worin sich durch diese Art ihrer Darstellung die Malerei gegenüber der Plastik bewegt; diesen Gewinn in seiner inhaltsvolleren Bedeutung zu fassen ist dem Folgenden

Digitized by Google

vorbehalten. Daß, unbeschadet untergeordneter technischer Wichtigkeit derselben, die Materie der Fläche, auf welche das Kunstwerk aufgetragen ist, mit diesem nichts zu schaffen hat, ist in der Bemerkung über die orientalische Umrißfärbung schon ausgesprochen; das Kunstwerk ist daran geheftet und schwebt doch davon weg, daran gefesselt und doch nur ein Hauch, ein Überzug, dessen eigene, äußerst dünne Masse ebenfalls für sich Null ist, ein Anflug, der, ohne doch diese Bindung entbehren zu können, hinüberfliegt in den Zuschauer in jedem Moment, wo ein solcher da ist. Das Bild braucht Licht von außen, aber nicht so wie das plastische Werk: dieses bedarf seiner noch im Mittelpunkte des Ästhetischen selbst, denn es soll seine Formen aufzeigen, jenes rein äußerlich, denn es hat das Licht, wie es ästhetisch im Bilde wirken, Formen aufzeigen, sich zudem in Farben brechen soll, sich selbst gegeben, und nur damit man dies Licht mit all seinen Wirkungen sehe, bedarf es des äußeren Lichtes; es ist also auch damit, daß dieses nur Mittel ist (vgl. § 599, 2), jetzt erst wahrer Ernst geworden. Natürlich ist nun auch die Schwere verschwunden und die tiefgreifenden Folgen, die sich insbesondere aus diesem Vorsprung für Inhalt und Geist der Darstellung ergeben, werden sich zeigen. Da mit der Schwere auch die Ausdehnung nur eine scheinbare geworden ist, so kann man eigentlich nicht, wie Hegel (Ästh. T. 3, S. 19) sagen, die Malerei tilge nur eine der Dimensionen, nämlich die Tiefe. Die Erstreckung in Höhe und Breite ist ebensosehr bloßer Schein wie die Erstreckung in die Tiefe; der Unterschied ist freilich der, daß jene noch auf der wirklichen Fläche mit Linien angegeben werden, welche den Ausdehnungen des nachgeahmten Stoffes in ihren wahren Maßen entsprechen, diese aber nur durch eine optische Scheinveränderung derselben Linien und durch die flüssigen Mittel der Farbe angegeben wird; allein auch jener Teil ist ja nicht Grenzbestimmung eines wirklich Ausgedehnten, die Ausdehnung des Körpers der Fläche, auf welche gemalt wird, ist ja nur ein außerhalb des Ästhetischen der Technik liegendes Mittel, den Schein der Ausdehnung daran zu heften. Es sind also genauer zwei Arten des Scheins, die Nachahmung der Tiefe ist nur in noch engerem Sinne Schein als die der Höhe und Breite. Der große Gewinn ist nun aber, daß das Kunstwerk, indem es die Tiefe in dieser besonderen Art des Scheins behandelt, den Zuschauer in beliebige Tiefe fortführen kann, während das Relief fast

Digitized by Google

keine, das volle Skulpturwerk nur sehr mäßige Tiefe haben darf. Die wahre Bedeutung auch dieses Vorteils wird erst im Weiteren sich ergeben. Wie nun aber alle Art der Ausdehnung zu einer nur scheinbaren geworden ist, so hat jetzt die Kunst die weitere wesentliche Freiheit gewonnen, daß auch alle Größenverhältnisse rein relativ werden. Eine spannenlange Menschengestalt erscheint als Riese, wenn die Figur daneben in der Zahl von Maßen, um welche ein gewöhnlicher Mensch kleiner ist als ein Riese von bestimmter Größe, unter dessen Maßstab steht: nur in der Zahl von Maßen, ohne die Größe dieser Maße in Wirklichkeit, dies ist eben die bloße Relativität. Unwichtiger ist, daß der Maler umgekehrt auch die in der Natur winzige Gestalt groß erscheinen lassen kann, denn alle Kunst hat wenig Interesse, das sehr Kleine nachzuahmen (vgl. § 36, 1). Nun vermag also die bildende Kunst so Großes darzustellen, als sie will, denn sie muß es nicht so groß darstellen, als es an sich sein müßte. Sie vermag aber auch so Vieles darzustellen, als sie will, denn sie selbst bestimmt den Maßstab, der die für Einführung einer beliebigen Menge von Gegenständen und Figuren nötige Verkleinerung mit sich bringt, und zudem kann der unbestimmtere Umriß im Bunde mit der Farbe noch ganze Massen aufführen, indem er die Gegenstände, woraus sie bestehen, nur andeutet; die Vorstellung führt das Angedeutete vervielfältigend fort und ergänzt sich die Formen. Allerdings kann ich die Gestalten nicht in jeder Art von Gruppe verwickeln wie ich will, denn durchsichtig sind sie nicht; aber ich habe es in der Hand, sie einander nicht so decken zu lassen, wie es künstlerisch unerwünscht wäre und wie es dem Bildner zustieße, wenn er zu viele Figuren in einer Gruppe vereinigte, sondern nur so, wie es ästhetisch recht und gut ist. Damit sind wir zu dem weiteren, besonders wichtigen Momente gelangt, aus welchem erhellt, wie nun Alles geistig frei, geistig gesetzt ist: der freien Bestimmung des einzigen Standorts durch den Künstler. Das Werk des Bildners, zum Umwandeln bestimmt (vom Relief sehen wir jetzt ab, das ja doch im Gewinne wieder verliert), ist freilich auch auf Einen Sehpunkt vorzüglich berechnet, aber nur vorzüglich, es kann und will ihn nicht erzwingen, es macht sich durchaus davon abhängig, daß der Standort gewechselt wird; der Maler dagegen schreibt ihn vor und läßt keine Wahl, weil er nur den einen gibt. Dies ist jedoch kein Geisteszwang für den Zuschauer; der Gegenstand läßt allerdings, wie

Digitized by Google

derſelbe wohl weiß, eine Vielheit äſthetiſch günſtiger Standpunkte zu, doch nicht ſo, wie die nur auf die feſte Form angeſehene Geſtalt des Menſchen oder Tieres, denn eine Geſamtheit von Gegenſtänden, wie ſie ſich vor dem eigentlich ſehenden Auge ausbreitet, bietet nicht jedem Standorte dieſe geſchloſſene Welt allſeitig ſchwungvoller Linien, ſondern zwiſchen glücklichen Augenpunkten auch entſchieden ungünſtige. Der Zuſchauer weiß freilich ſo gut wie der Künſtler, daß es außer dem im je vorliegenden Kunſtwerke gewählten Standpunkte und den ungünſtigen Standpunkten noch unbeſtimmt viele, ebenfalls günſtige, und zwar gleichzeitig ſelbſt bei dem ruhenden Gegenſtande, nicht nur ſukzeſſiv bei dem bewegten, geben muß, aber die Auswahl iſt ihm abgenommen, für diesmal die Auswahl *dieſes* günſtigen Sehpunktes, anderen Kunſtwerken bleibt die Auswahl anderer vorbehalten. Es iſt ein Blitz des Geiſtes, der diesmal dieſe Erſcheinung ſo beleuchtet, er entzündet augenblicklich im Zuſchauer die Überzeugung, daß diesmal dieſe Mannigfaltigkeit unter dieſer Einheit geſehen ſein will, ein andermal mag es anders ſein. Der Zuſchauer bleibt alſo frei, aber er denkt jetzt nicht an dieſe Freiheit; er weiß um ſie, aber dies Wiſſen bleibt ſchlummernd liegen und zwanglos läßt er ſich zwingen, ſo zu ſchauen, als ſei dies der einzig richtige Standort. — Endlich muß nun auch im Kunſtwerke ſich realiſieren, was ſchon in der zu Grunde liegenden Art des Sehens an ſich liegt, was wir bei der Farbengebung bereits wieder aufgefaßt haben, und was insbeſondere bei dieſer letzten Erwägung ſchon mitberückſichtigt iſt: das unbeſtimmt Gebildete, das elementariſch Ausgedehnte und Ergoſſene war mit den geſchloſſenen Geſtalten gleichzeitig in Einem Blick angeſchaut, ſo wird es auch mit dargeſtellt. Von objektiver Seite iſt es die Nachbildung auf der Fläche, welche dies mit ſich bringt, aber die Fläche iſt ſelbſt nur der Niederſchlag des Sehkreiſes oder eines Ausſchnitts desſelben. Es iſt denn eine weitere grundweſentliche Eigenſchaft der Malerei, daß ſie den ſogenannten Grund, nämlich alle elementariſche, botaniſche, auch alle durch Menſchenhand gebildete Umgebung den höheren, geſchloſſeneren organiſchen Geſtalten mitgibt. Hiedurch ſchließt ſie (vgl. Hegel, a. a. O., Teil 3, S. 11) mit der Plaſtik auch die Baukunſt in dem Sinn in ſich, daß ſie vereinigt, was jede dieſer Künſte gab, und damit ausfüllt, was jeder fehlt: die letztere hatte einen Raum und kein Subjekt für denſelben, die erſtere umgekehrt (vgl. § 599, 2), die Malerei faßt

Digitized by Google

Beides zusammen. — Diese Feststellung der allgemeinsten unterscheidenden Eigenschaften der Malerei führt nun auch sogleich auf eine Veränderung des Verhältnisses zwischen Erfindung und Ausführung: in der Baukunst und Plastik fielen beide an verschiedene Organe auseinander, weil die Ausführung oder wenigstens ein Teil derselben eine massenhaft grobe Arbeit forderte; in jener war die Spaltung natürlich völliger als in dieser. Die Darstellung auf der Fläche aber ist des gröberen Kampfes mit der Materie ledig, flüssiger geht das innere Bild durch die Hand in die Außenwelt über; es entsteht eine neue Welt von Schwierigkeiten, aber sie sind anderer Art und fordern von Anfang bis zu Ende die eigene Hand des Erfinders. Die Kopie des vollendeten Kunstwerks wird dagegen notwendig schwerer, eben weil es nicht in wirklicher Räumlichkeit völlig nachmeßbar dasteht und der Nachbildende in eine Technik eindringen muß, die als Ganzes, von Anfang bis zu Ende eine vom Geiste des Erfinders beseelte ist.

§ 650

Dieser Fortgang zur Übersetzung des räumlichen Daseins in einen bloßen Schein auf der Fläche ist notwendig mit wesentlichem Verluste verbunden: verloren ist die naturvolle Gediegenheit, die Ruhe im vollen und ungeteilten Dasein, die Gewichtigkeit, die dem Bildwerke den Ausdruck des Monumentalen im vollsten Sinne gibt, ebenso die Vielheit von Kunstwerken, die es in sich schließt; und doch ist das Gebiet der wirklichen Bewegung nicht gewonnen: auch die Malerei fesselt noch einen Moment im Raum und behält dadurch den allgemeinen Charakter aller bildenden Kunst, den der Objektivität. Der Verlust muß aber in tieferem Sinne, als dem einer Reihe von äußeren Vorteilen (vgl. § 649), zugleich unendlicher Gewinn sein: dies folgt aus dem Satze § 54, daß im Schönen das körperliche Dasein in reinen Schein umgewandelt wird; je näher eine Kunstform der gänzlichen Vollziehung dieses Akts steht, desto reicher und tiefer ist ihr Wesen.

Es ist hinreichend auf den Satz zurückgewiesen, daß die einzelnen Kunstgebiete, indem sie gewisse Seiten der Erscheinung mit Abstraktion

Digitized by Google

von den andern isolieren, in der Entbehrung gewisser Vollkommenheiten andere um so vollständiger erschöpfen (§ 533, 2). Es bedarf auch keiner wiederholten Darstellung, welches die Vollkommenheiten sind; die der Bildnerkunst durch ihr Verzichten auf das Ganze der Gesichtswahrnehmung zufallen; nur mit einem Worte sei noch einmal gesagt, daß das naive, ganze, vollwichtige, herzhafte, reale Dastehen und Sichhinpflanzen im Raume, woran eben die Fülle der einzelnen Züge plastischer Vollkommenheit sich schließt, die Grundvollkommenheit ist, wodurch die Plastik in einer nur ihr eigenen Herrlichkeit neben den anderen Künsten thront. Diese Art von Schönheit ist nun aufgegeben; mit der Bestimmung und ausschließenden Annahme Eines Sehpunktes durch den Künstler ist zugleich jene Vielheit von Kunstwerken verloren, die das einzelne plastische Kunstwerk in sich enthält. Die Malerei schreitet aber nicht über das Raumgesetz hinaus, nicht das gewinnt sie durch das Opfer der plastischen Fülle und Ruhe, daß sie eine Reihe von Momenten sukzessiv in Einem Werke darstellen kann, sie ist noch ohne wirkliche Bewegung, stumm wie alle bildenden Künste, *objektiv* in dem mehrfach erklärten Sinne (vgl. § 551). Nach dieser Seite also ist nichts gewonnen, und es bleibt dabei, daß alle die Erleichterungen, die der vorhandene Paragraph aufgeführt hat, um einen schweren Preis erkauft sind, nämlich auf Kosten der Solidität. Wir befinden uns nun auf einem Punkte des Schwankens, die Wagschalen des Gewinns und Verlusts bewegen sich unstet hin und wieder. Hier bedarf es eines entscheidenden Gewichts und dieses gibt der aus § 54 angeführte Satz nebst dem, was in § 533, 1 für seine Anwendung auf das System der Künste bereits auseinandergesetzt ist. Die Malerei hat einen so wesentlichen Schritt vorwärts zum reinen Scheine getan, daß ihr Gewinn ungleich größer sein muß als ihr Opfer. Dies ist noch nicht begründet durch die erste, allgemeine, erst äußerliche Aufweisung der Vorteile, die sie durch ihr Verfahren erreicht; es muß erst entwickelt werden, was diese Vorteile bedeuten wollen, was Alles sich für das innere Wesen der Kunst aus ihnen ergibt. Aus dieser Entwicklung wird sich schließlich erst die besondere Modifikation ergeben, welche die Bestimmung der Objektivität in der Malerei erfährt.

Digitized by Google

§ 651

Dieſer Gewinn iſt zunächſt ein Gewinn an Weite des Umfangs. Den veränderten Darſtellungsmitteln öffnet ſich das Reich der landſchaftlichen Schönheit, der Tierwelt und Menſchenwelt in neuer Ausdehnung, in den verſchiedenſten Formen äußerer Bewegung und Handlung.

Die Weite, die nun gewonnen iſt, kann natürlich von dem Gewinn an Tiefe, zu dem wir nachher übergehen, nur relativ getrennt werden; wir ſind in dieſem Übergang bereits begriffen, denn im rein äußerlichen Sinn iſt ja der große Fortſchritt in der Weite bereits ausgeſprochen, und wenn es ſich jetzt darum handelt, den Inhalt dieſer Erweiterung, die neu zuwachſenden Sphären beſtimmter anzugeben, ſo führt dies unmittelbar zu dem Geiſte dieſer veränderten Kunſtweiſe. Vor Allem holt denn nun die Malerei nach, was die Bildnerkunſt überſprungen hat: die Landſchaft (vgl. § 599, 2); architektoniſche Umgebungen, mögen ſie mehr oder minder geſchloſſen ſein, können wir vorläufig zu ihr zählen. Die Malerei iſt dieſes Gebietes teilweiſe ſchon vermittelſt der Zeichnung mächtig, denn in der Tat kann ſelbſt dieſe ungleich weiter greifen als die Plaſtik, obwohl ſie das plaſtiſche Moment in der Malerei darſtellt; darüber mehr bei der ſpeziellen Erörterung; natürlich aber iſt es im Weſentlichen erſt die Farbe, durch welche das eigentliche Sehen ſein Erfaſſen der allgemeinen Medien, Licht, Luft, der ausgedehnten Maſſen des Waſſers und der Erde, der aus unzählbar kleinen Organen aufgebauten Pflanze im Kunſtwerke wiederzugeben fähig iſt. Wie nun für die Mittel der Malerei die unbeſtimmbare Vielheit der Pflanzenorgane darſtellbar wird, ſo erſchließt ſich ihr in einer der Plaſtik verſchloſſenen Weite die Tier- und Menſchenwelt. Der allgemeinere Ausdruck: „in neuer Ausdehnung" gilt zunächſt von der Erweiterung über die Klaſſen der Tierwelt. Das Kleine, was dem Auge keine größeren Bahnen darbietet, das Dünne, das vielfach Zerſchnittene, unbeſtimmt und verſchwommen Gebildete und hiemit das Reich der wirbelloſen Tiere (vgl. § 292—294) kann Stoff der Darſtellung werden. Die Einſchränkung, die allerdings aus jenem Geſetze der Vermeidung des allzu Kleinen fließt, wird in der Lehre vom Stile zur Sprache kommen. Dieſer Seite der Erweiterung

Digitized by Google

entspricht, wenn man vom Begriffe der neu zuwachsenden Art ausgeht, in der Menschenwelt die nun eröffnete Möglichkeit, die vom reineren Typus entfernteren Rassen, Völker, Stämme, die dürftigeren und unregelmäßigeren Formen überhaupt darzustellen; dies stellen wir nur schlechtweg auf, ohne es noch weiter zu verfolgen, weil es andere, erst zu entwickelnde Momente sind, welche nach dieser Seite hin als tieferer Grund der weiteren Ausdehnung zur Sprache kommen, während bei der Tierwelt schon aus den veränderten technischen Mitteln die Möglichkeit derselben hervorgeht. Übrigens auch was diese betrifft, so wird die Erweiterung des Stoffs noch von anderer Seite zu beleuchten sein. Das Wesentliche des Gewinns, in Beziehung auf Darstellung der Tier- und Menschenwelt liegt nun aber vor Allem in der völlig freigegebenen Bewegung. Hier tritt das Ergebnis davon in Kraft, daß der Maler es mit gar keiner wirklichen Schwere mehr zu tun hat. Flug, Sprung, Taumeln, jede Kühnheit der Stellung: hindert den Künstler nur sonst keine ästhetische Rücksicht, ein Nachwirken der Schwere des Materials in das Gefühl des Zuschauers von den Schwereverhältnissen der nachgebildetn Figur hindert ihn nicht an der freiesten Entfaltung in dieser Sphäre. Hiezu ist nun weiter die Freigebung der Figurenmenge, die geöffnete Tiefe, die freie Bestimmung des Künstlers über den Sehpunkt, also über Art und Grad des Sichdeckens der Gestalten aus § 648 zu nehmen: so erkennt man, daß jede Art des Zusammenseins, Zusammenwirkens, Handelns durch die gefallenen Schranken aufgetan ist. Kitten, Rudel, Herden, reiche Menschengruppen, große Massen mögen auftreten in jedem Zustand, jeder Form der Tätigkeit. Die Kunst hat sich in Besitz des ganzen Reichs des Naturschönen gesetzt, die Welt ist offen, nur der Ton ist ausgenommen. Bei näherer Betrachtung werden wir freilich im Einzelnen wieder Grenzen auftauchen sehen auch in Darstellung der sichtbaren Welt; hier, wo es sich von ihren Gebieten erst im Großen handelt, mögen jene noch verdeckt bleiben, denn diese im Ganzen und Allgemeinen sind geöffnet. Es ist aber Zeit, daß wir von der weiten Aussicht zur Einsicht in die veränderte innere Auffassung fortgehen.

Digitized by Google

§ 652

Der Gewinn an Weite ist zugleich ein unendlicher Gewinn an Tiefe. Durch die Übersetzung des räumlichen Daseins in bloßen Schein überhaupt, namentlich durch die Nachbildung des Lichts und Dunkels und am meisten durch die Farbengebung, die als höchste Zusammenfassung aller Mittel dieser Kunst ihr den Namen Malerei zuteilt, ist nun ein Übergewicht des Ausdrucks über die Form begründet. Der Geist scheint als eine in sich gesammelte Einheit und Unendlichkeit aus seinem Körper wie aus einer durchsichtigen Hülle; der Körper drückt wesentlich den Geist als sein Inneres aus, aber als sein über ihn, der nun im offenbaren Gegensatz als nur endliches Organ gesetzt ist, unendlich hinausgehendes Inneres. Die sinnliche Wärme, die in der Farbe liegt, steht an sich mit diesem Charakter der Geistigkeit nicht im Widerspruch, kann aber allerdings zum falschen Reize führen. Die Malerei ist zwar noch in uneigentlichem, aber in ungleich nachdrücklicherem Sinn als die andern Formen der bildenden Kunst sprechend.

Die Übertragung des Ausgedehnten und Schweren als bloßen Scheins auf die Fläche ist schon an sich ein Geistig-Setzen; die Art der Auffassung selbst, welche diesem Verfahren vorausgeht, bestimmt sich nun näher dadurch, daß dieses Verfahren dabei schon in Rechnung genommen werden muß: das Auge blitzt über die Oberflächen hin und erhascht geistreich die Spitzen der Dinge, worin das Geheimnis ihrer innersten Qualitäten aufleuchtet. Dies schließt natürlich ein ruhiges Eindringen nicht aus; es ist nur der Gegensatz gegen die Bildnerkunst, der den Nachdruck auf das Hingleitende der Auffassungsweise wirft. Es handelt sich aber hier vor Allem von Licht und Dunkel und von Farbe. Hier müssen wir nun auf das zurückverweisen, was in der Lehre vom Naturschönen über diese großen Erscheinungsmedien bereits gesagt ist, siehe § 241—253. Die künstlerische Verklärung, welche natürlich auch dieses neugeöffnete Reich des Schönen erst erfahren muß, bleibt vorausgesetzt, die nähere Erörterung der einzelnen Momente wird auf sie eingehen; das Wesentliche ist uns hier, daß der

Digitized by Google

Künstler die Lichtwelt nicht nur sich gegeben sein läßt, um sein Werk in sie hineinzustellen, sondern ihre Nachahmung sich zur Aufgabe macht, ihren Reizen, Geheimnissen als dem wichtigsten Teile seines Stoffes nachgeht. Insbesondere vergleiche man nun, was über die ahnungsvolle geistige Symbolik des Helldunkels in § 245 und über die Farbe § 247 gesagt ist. Von letzterer heißt es: „Die Gestalt zeigt das Innere, wie es ganz zum Äußeren geworden, die Farbe zeigt das Äußere als Widerschein des Innern, sie spricht die Seele aus", und in der Anmerkung: „Sie zeigt die innerste Werkstätte des Lebens auf der Oberfläche, — sie ist ein über das Ganze verbreiteter Schein, der für sich nicht zu fassen und zu halten ist wie die Form, sondern nur die im Innern geheimnisvoll arbeitende, auf die Oberfläche hinausstrahlende Mischung, Gärung, Stimmung des ganzen Wesens verrät. Die Form zeigt wohl auch die innere Bestimmtheit, aber nicht in dieser Tiefe, denn in ihr ist das innerlich Wirkende beruhigt und fertig mit seiner Raumerfüllung, durch die Farbe zeigt es sich in seiner tätig mit sich fortbeschäftigten subjektiven Einheit, es läßt nicht eine vollendete Gestalt von außen beleuchten, sondern macht sich sein eigenes, spezifisches, sprechendes Licht: ein seelenhaft ergossener Schein, der sich nicht greifen läßt." Es genüge hier, zur näheren Beleuchtung auf den bedeutendsten Sammelplatz alles Lichts und aller Farbe, auf das Auge hinzuweisen. Dieses Organ, das der Bildner nur mangelhaft und auch dies nicht ohne gewisse malerische Hilfen (von denen jedoch farbige Behandlung ausgeschlossen ist, vgl. § 608) wiederzugeben vermag, ist die höchste Läuterung der Materie, die es gibt: ein glänzender Spiegel auf seiner Oberfläche, farbig durchsichtig, ein Blitze werfender farbiger Kristall läßt es auf den innersten Grund der Seele hineinblicken. Diese wunderbare Erscheinung ist uns aber nicht nur Beispiel, sondern wirklich die höchste, konzentrierteste Vereinigung der über den ganzen Körper und alle Körper ergossenen, nur in ihrer Ausbreitung nicht so unmittelbar die Tiefe ihres Sinns offenbarenden Farbenwirkung. Mit dem Auge hat die Kunst die ganze Welt in einem neuen Sinn ergriffen, die ganze Welt wird ihr nun zum Auge. In der Form hat das Innere, die bauende Seele sich zwar auch wesentlichen Ausdruck gegeben, aber in dem fertigen Niederschlage zugleich ebensosehr wieder verdunkelt; die Form verhüllt, verdeckt im Offenbaren, was sie offenbart; die Farbe fährt fort, durch die Form hindurch die

Digitized by Google

innerlich tätige Seele zu offenbaren, sie macht das Äußere als Durchscheinsmedium des Innern selbst zum Innern; „es ist das Innere des Geistes, das sich im Widerscheine der Äußerlichkeit als Inneres anszudrücken unternimmt" (Hegel, Ästh., B. 3, S. 15). Hiemit sind wir bereits bei dem Hauptsatze angekommen, der das Wesen der Malerei im Gegensatze gegen das der Bildnerkunst bestimmt: der Ausdruck überwiegt die Form. Man darf dabei natürlich an keinerlei die absolute ästhetische Einheit zwischen Idee und Bild lockernden Überschuß der ersteren über das letztere denken, beide bleiben schlechthin ungetrennt, aber das Bild hat eine Qualifikation seiner Erscheinung in sich aufgenommen, wodurch es die innewohnende Idee nicht als einfach in der Erscheinung beruhigt, sondern als einen unerschöpflichen Grund offenbart, der aus ihm hervorleuchtet, durch es in seine Tiefen zurück- und hinunterweist. Es ist hiemit ein Gegensatz, Gegenschlag zwischen Geist und Materie gesetzt, wie in der Skulptur noch nicht. Man behalte, um sich dies ganz klarzumachen, zunächst physikalisch das Wesen der Farbe im Auge und frage sich dann, welcher Sinn dem Akte zu Grunde liege, durch welchen die Kunst nun das ganze Geheimnis derselben erfaßt und darstellt. Die Farbe entsteht durch eine Brechung des Lichtes an den Körpern; diese wehren es als dichte Materie ab und müssen es zugleich einlassen. Auch bei nicht durchsichtigen Körpern muß teilweise dieses Einlassen an den feinsten, mit unsern Werkzeugen nicht mehr faßbaren Bildungen der Oberfläche stattfinden. Unerkennbar kleine prismatische Flächen, in bestimmter Weise zueinander gestellt, durchschoben und sich verdunkelnd, müssen die Atome sein, durch welche ein Körper eine bestimmte Farbe erhält, denn ein durchsichtig Dichtes von bestimmten Flächen, das Prisma, stellt die Farben und bei teilweiser Verdunklung eine der Farben hervor. Wie nun die Farbe bedingt ist durch eine Brechung des Lichtes an dem kantig Festen, Dichten, Dunklen der Materie, die doch zugleich von ihm durchdrungen wird, so ist mit ihrer Aufnahme in die Kunst eine innere Entgegenstellung von Geist und Materie und ein Hinübergreifen des Geistes über diesen Bruch gesetzt. Wir legen nicht durch bloße Symbolik diesen Sinn in Licht und Farbe; die Natur zeigt uns dessen Wahrheit, wenn sie dem Wesen, in welchem durch den inneren Gegenschlag des Bewußtseins die Materie sich zum Geiste befreit, das farbig helle, durchsichtig leuchtende, klare Auge gibt, und die Kunst,

Digitized by Google

wenn sie dahin gelangt ist, diese Spitze der Erscheinungswelt zu ihrem Stoff zu machen, hat jenen höchsten Gegensatz und die Einheit seiner Glieder erfaßt. Der Geist kommt also nun zur Darstellung, wie er sich bricht am Dunkel seines Leibes, aber ebensosehr es durchdringt; die Materie ist als sein Anderes gesetzt, das er wieder zu dem Seinigen, zu seiner durchsichtigen Hülle macht. Alle begrenzte Gestalt ist durch ihre Begrenzung endlich, aber indem sie den Geist durchscheinen läßt, gesteht sie ihre Endlichkeit und zeigt hinein auf das Unendliche, dessen Organ sie ist, zu dessen Unendlichkeit sie eben dadurch selbst wieder erhoben ist, daß sie derselben sich ergibt, sie aus sich leuchten läßt. Die Bildnerkunst ist ein herrliches Gefäß, von einem undurchsichtigen Metalle der kostbarsten Art gebildet, wir wissen, daß es die edelste Flüssigkeit enthält, die es ruhig bis zum Rande füllt; die Malerei ist ein kristallener Pokal, der den feurigen Inhalt durchscheinen läßt. Die Vergleichung hinkt aber, denn gründlicher betrachtet ist der Inhalt bei der Plastik ganz in das fest Gestaltete, das also nicht eigentlich als Gefäß angesehen werden darf, versenkt; bei der Malerei erst löst sich der Inhalt von der Schale, die nun erst eigentlich Gefäß ist, und scheint doch durch dieses Gefäß, das ein Anderes und doch nichts für sich ist, hindurch. Daß nun mit dieser veränderten Stellung, dieser Negativität der Gestalt, die doch wieder Affirmation ist, eine Geisteswelt mit einem ganz neuen Inhalt aufgeht, leuchtet unmittelbar ein. Die Entwicklung des neuen, großen Prinzips ist dem weiteren vorbehalten. Wir haben aber noch eine Seite aufzunehmen, welche mit dem, was hier entwickelt ist, auf den ersten Blick unvereinbar scheint: die Farbe wirkt, indem aus ihr das Säfte- und Blutleben, der zuckende Nerv hervorglüht, ungleich sinnlicher als, trotz der Greifbarkeit der Form, Marmor und Erz. Es ist herkömmlich, von plastischer Kälte, malerischer Wärme zu sprechen, und wenn dieses Urteil eine Vorliebe für die Malerei ausdrückt, so kann der Freund der ersteren hinzusetzen, daß diese Wärme sehr leicht in pathologischen Reiz übergehe. Eine Tizianische Venus mit dem warmen Bluttone, dem rosigen Anfluge des Fleisches, dem wollüstig leuchtenden Auge scheint, verglichen mit einer medizeischen, die, obwohl eben nicht im keuschen, hohen Stile gehalten, doch gewiß ungleich ruhiger wirkt als jene, eben kein Beweis für den Satz, daß der Charakter der Malerei ein geistigerer sei. Um diesen scheinbaren Widerspruch zurechtzurücken, muß man zuerst

Digitized by Google

zwei Gebiete unterscheiden. Wo es gilt, ernstes inneres Leben, Charakter, tief innerliche Empfindungen darzustellen, kann kein Zweifel sein, daß in den Mitteln und der Darstellungsweise der Malerei alles das liegt, was wir ausgesprochen haben. Bewegt sich ein dargestellter Moment aus diesem Gebiete durch Gefühle des Leidens, so wird das Bild derselben allerdings sympathetisch stärker wirken als in der Skulptur, aber auch die geistige Kraft der Überwindung des Leidens wird tiefer zum Ausdruck kommen und das Gleichgewicht herstellen, den Anreiz zu pathologischem Verhalten niederschlagen. Allerdings wird nun die Malerei auch ihr Gebiet naturvoller, unverhüllter Grazie haben und wir werden die Stilrichtung, welche dazu vorzüglich hinneigt, im Gegensatz gegen eine andere kennenlernen. Diese Darstellungen müssen nun allerdings durch die Gewalt der Farbe heißer wirken, Blut und Nerv im Bilde müssen Blut und Nerv im Zuschauer unmittelbarer fassen als ein Skulpturwerk derselben Gattung; es scheint also unrichtig, der Malerei im Allgemeinen den Charakter tieferer Geistigkeit beizulegen. Allein es ist hier eine doppelte Art der Sinnlichkeit zu unterscheiden: eine unmittelbare und eine geistig reflektierte. Die erstere, welche der Bildnerkunst zukommt, eröffnet dem Zuschauer wohl den Blick in ein einfach heiteres, gesundes Dasein, aber nicht in die Tiefe eines besonderen Temperaments, einer phantasievoll entzündeten inneren Welt; die zweite zeigt mit der äußeren Fülle der Schönheit uns die innere Werkstätte des individuellen Zustandes und des geistigen Lebens, wie eine fröhliche, lautere Sinnesfreude in sein Inneres hinein und aus ihm hervorscheint, das Sinnliche selbst ist innerlicher. Der Anschauende wird tiefer erfaßt, lebhafter, inniger hineingezogen, aber dieses innerlicher entzündete Gefühl des Lieblichen und Reizenden bleibt bei allem Unterschied ein unschuldiges so gut als die, dem verharrenden, blutlosen Bildwerk gegenüber ruhiger verharrende Empfindung. Daß jedoch die Gefahr des Übergangs zum falschen, verführerischen, durch Reflektiertheit nur doppelt üblen Reiz der Malerei noch näher liegt als der Plastik, ist natürlich nicht zu leugnen. — Schließlich ist noch ein Wort über den Begriff des Sprechenden zu sagen, den wir aus gutem Grunde bei jeder Kunstform wieder auffassen. Auch der Malerei ist die Zunge noch nicht gelöst, aber wenn wir jenes Hervorleuchtenlassen des Geistes uneigentlich ein Sprechen nennen, so ist diese Sprache doch tiefer, umfassender, geistoffenbaren-

Digitized by Google

der als die ihrer ernſten, kälteren, in ruhiger Würde dem Zuſchauer gegenüber in ſich verharrenden Schweſter.

§ 653

Nun erſt erhellt die wahre Bedeutung des Gewinns in der Weite (§ 650). Dem zu ſeiner Einheit und Unendlichkeit geſammelten Geiſte ſteht die Vielheit der endlichen Welt in der Breite und Fülle ihrer Erſcheinungen ſelbſtändig gegenüber; die ausſchließende Zuſammenziehung der Natur und Menſchheit in abſolut ideale Weſen iſt zu Ende. Der Geiſt hat aber die Welt zu dieſer Selbſtändigkeit nur entlaſſen, weil er ſie ſeiner innern Unendlichkeit gegenüber als Endliches geſetzt hat: ebendarum greift er wieder in ſie über, umſpannt ſie, hebt ſie in ſeine Unendlichkeit. So iſt die Malerei ebenſoſehr ausgegoſſener als geſammelter Geiſt, Ausdruck des in ſeiner Sammlung ausgegoſſenen und in ſeiner Ausgießung geſammelten Geiſtes.

Die „Vielheit der endlichen Welt“: ſo iſt das dem Geiſte Gegenübertretende bezeichnet, um auszudrücken, daß es ſich nicht bloß von ſogenannt Äußerem, Sinnlichem handelt. Das verhüllte geiſtige Prinzip in der außermenſchlichen unorganiſchen und organiſchen Natur, das offenbare im Menſchen nennen wir in ſeiner Allgemeinheit den Geiſt und haben, indem wir ihn ſo herausziehen aus dem Einzelnen, worin er doch allein lebt und wirkt, durch dieſe notwendige Abſtraktion all das Viele, worin er eben wirkt, außer ihn hingeſtellt. Dies Viele iſt nun nicht bloß die Natur, in welcher das geiſtige Prinzip noch unbewußt ſchlummert; es ſind auch die Menſchen als die Vielen darunter befaßt: der zum Bewußtſein ſeiner Unendlichkeit gekommene Geiſt in einem Menſchen weiß ſich als Einen mit demſelben Geiſt in den andern trotz dem Trennenden, was die Individuen ſcheidet; neben dieſes Einheitsbewußtſein fällt uns nun auch die Vielheit der menſchlichen Individuen zunächſt äußerlich ſo hin, als ob das Individuenbildende nur eine ſinnliche Kraft der Natur wäre, nicht auch aus dem Geiſte hervorginge, welcher in der verhüllten Form blinder Notwendigkeit der Natur Geſetze gebend innewohnt, welcher die Gattung in

Digitized by Google

Individuen zerlegt, um eben in der Vielheit die Einheit darzustellen und ihre höheren Zwecke tätig zu erwirken, und welcher in der höchsten Gattung zu sich kommt, bewußter Geist wird. Zu dem Vielen der endlichen Welt gehört ferner dem Geist im Menschen gegenüber auch seine eigene sinnliche Gestalt, welche zwar die realisierte Form des Geistes selbst ist, aber als Erscheinendes in die Vielheit der Sinne, Organe sich auseinanderlegt. Aber noch mehr: auch das Viele, das als eine Welt von Trieben, Kräften, Tätigkeiten im Innern des Menschen selbst lebt, fällt uns in dieser gegenwärtigen Trennung neben und außer den Geist hin, der die Einheit dieses Vielen ist. Wir haben das reine Licht, das einfache Weiß des Geistes, wie er in seiner Unendlichkeit für sich ist; das farbige Leuchten aus der Hülle, wovon der vorhergehende Paragraph handelte, ist vorerst wieder bei Seite gelassen. Jene Welt des Vielen nun ist in der Bildnerkunst dem Geiste so nicht gegenübergetreten, und weil sie ihm nicht gegenübergetreten ist, ist sie zusammengeschmolzen. Der Geist webte noch in schöner Einheit mit der Natur als der Mutter des Vielen (das sie in Wahrheit freilich selbst nur als Stätte des Geistes, damit er aus dem Vielen sich entzünden könne, gebiert). War nun die Natur dem Geiste so in ruhiger Einheit einverleibt, so ergab sich für die entsprechende Kunstform auf Wegen, die wir nicht noch einmal nachzeigen, eine wohlgesichtete Auswahl solcher Erscheinungen, worin das Ganze der Natur und Menschheit in schöner Einheit der Kräfte sich darstellte; daneben gab es auf diesem Standpunkt eigentlich nicht noch eine Natur, eine Vielheit der Menschenwelt und Partikularisation ihrer Triebe, Empfindungen usw.; es war sogar ein, zwar notwendiger, Widerspruch der Phantasie, daß es nur mehrere Götterideale gab, denn genau genommen ließ sich nur Ein Wesen denken, in welchem Natur und Geist zur absoluten, reinen, ruhigen Einheit zusammengegangen war. Nun aber, auf dem wesentlich veränderten Standpunkte, steht also dem Geiste, der zu dem Bewußtsein seiner Einheit, seines unendlichen Beisichseins in allem Unterschiede, gekommen ist, das Viele als solches gegenüber, es ist als sein Gegenteil mit Bewußtsein gesetzt. Freilich als die Welt des Endlichen, also des Nichtwahren, aber doch hingesetzt, hingestellt; es wäre ja nicht ein Gegensatz, wenn nicht das Viele, wie gewiß auch zum zweiten Momente, der Auflösung des Gegensatzes übergegangen werden muß, zunächst für sich im Nachdruck des Gegenüber bestünde. Es ist also in

Digitized by Google

seiner Selbständigkeit gesetzt; es verschwindet nicht mehr in der Aufsaugung, durch die es in der Idealgestalt in eine reine, ruhige Einheit mit dem Geiste eingeflossen, es ist da, man sieht es, es breitet sich in frei entlassener Fülle aus. Dies ist der tiefere Grund des Gewinns an Weite (§ 650): die technischen Bedingungen zeigen auch hier, nachdem sie erst äußerlich aufgestellt sind, ihre positive, geistige Begründung und Wirkung. Allein jener Gott des Altertums, in welchen das Viele aufgegangen, ist nicht schlechthin tot, er soll nur in neuer, anderer Lebensform auferstehen. Nur einen Augenblick ist die Abstraktion des Geistes in seinem reinen Fürsichsein festzuhalten; stellt sich der Geist das Viele gegenüber als Endliches, so muß er im nächsten Moment auch dies setzen, daß dies Endliche, weil es endlich ist, ihm, dem Unendlichen, gegenüber nichts Bestehendes für sich sein kann, sondern vielmehr die Form ist, aus der er selbst hervorgeht, die er, nachdem er aus ihr hervorgegangen, zwar unendlich hinter sich zurückläßt, aber nun wieder zu sich heraufnimmt, durchdringt, füllt, durchstrahlt und so erst wahrhaft, im realen, konkreten Sinne setzt. Nun ist all das Viele unendlich bedeutend und wertvoll, nun erst ist es wahrhaft frei, selbständig, denn der Blitz des Geistes strahlt aus ihm und in es. Der Verschluß, der den Gott gefangenhielt, ist aufgegangen; der Gott strömt als Geist über in alle Welt. Schon zu § 632, bei der Vergleichung von Statue und Gruppe, haben wir die Bezeichnung eines Ausgießens gebraucht und auf die Kunstform hinübergewiesen, von welcher diese Bezeichnung im volleren Sinne gilt. Die Malerei ist das Pfingstfest der bildenden Kunst. Ihre Weite und Tiefe ist jetzt als Eines erkannt. Die Tiefe hat das Band gelockert, ja scheinbar gelöst, das zwischen dem Geist als dem Einigenden und der Natur als Mutter der Vielheit bestand, und die Weite ist aufgegangen, aber die Tiefe stellt das Band um so inniger wieder her, der Geist hat es nur gelöst, weil er diese tiefere Herstellung wollte; er hat die Natur fallen lassen, um sie desto inniger und wärmer zu verklären, sie breitet sich nun frei aus in ihrer Wesensfülle und wird doch vom Wehen des unsichtbar sichtbaren Geheimnisses wieder eingeholt und in die Feier der Innerlichkeit getaucht. — Der wesentliche Inhalt dieses Paragraphen ist schon von Hegel ausgesprochen (Ästh. Teil 2, S. 256, Teil 3, S. 5, 6, 15, 17 u. a.); die Erläuterung unseres Paragraphen sucht die Sache

Digitized by Google

in eingänglicheres Licht zu stellen und der Schlußsatz desselben faßt Alles in die möglichst schlagende Formel zusammen.

§ 654

Die landschaftliche Natur, der umgebende Raum überhaupt erscheint nun als stimmungsvoller Widerhall des persönlichen Lebens. Tiefer tritt dasselbe Verhältnis innerhalb der Persönlichkeit selbst auf. Vom Bande der unmittelbaren Einheit mit dem Geist entlassen spielt die Gestalt und die Welt der mannigfaltigen innern Neigungen, Zustände, Kräfte in freierer Willkür, die zugleich zu jeder Einseitigkeit sich verhärten kann, öffnet sich in bewegter Beziehung zur Außenwelt ihren wechselvollen Erregungen und läßt dieselben bis zur tiefsten Aufwühlung und Zerreißung der Seele eindringen; aber das Licht des Geistes scheint in diese bis zur Entzweiung losgelassene Außenseite und erhebt ihre mannigfaltigen Brechungen zum bedeutungsvollen Ausdruck seiner Tiefe. Das Gute hat jetzt nicht mehr die Form einfacher Substantialität des Charakters, das Böse ist als Stoff für die Kunst erschlossen.

Das neue Licht, in welchem die Welt aufgefaßt wird, ist zunächst in Anwendung auf die äußere Natur bestimmter ins Auge zu fassen. Seine feurigen Zungen schweben nicht bloß über den Häuptern der Menschen, der Gott ist nicht bloß, wie Hegel (Ästh. Teil 2, S. 258, Teil 3, S. 10 u. a.) geistvoll gesagt, in die Gemeinde hereingetreten; Luft, Erde, Wasser, Baum, der letzte Schilfhalm am Teiche zittert und webt im ahnungsvollen Glanze und scheint ein bedeutungsvolles Etwas sagen zu wollen. Durch die Gegenüberstellung von Geist und Natur ist jene Spannung, die uns auf dem Standpunkte der Bildnerkunst (vgl. § 631, Anm. 1) noch fehlte, nun eingetreten, die sentimentale Beziehung zur Landschaft ist möglich geworden, das Gemüt zieht sich aus ihr zurück und sehnt sich wieder nach ihr, spiegelt sich in ihr, es leiht ihr seine Tiefe, und ihre Zustände, Formen, Beleuchtungen, Morgen, Mittag, Abend und Nacht, Frühling, Sommer und Winter, Stille und Sturm erscheinen ihm als Bilder seiner Stimmungen. Es ist ein Leihen, aber mit einem wahren Grunde; denn der Geist er-

Digitized by Google

innert sich, daß er aus der Natur kommt und wie hoch er sich über sie geschwungen, er senkt sich mit freier Liebe wieder in diesen seinen Schoß zurück. Zu § 599, welcher heraushob, daß die Bildnerkunst die Landschaft überspringt, ist der für das System hieraus erwachsende scheinbare Widerspruch, daß die Lehre vom Naturschönen die landschaftliche Schönheit vor der (tierischen und) menschlichen aufführt und doch in der Reihe der Künste erst die später folgende, reifere sie nachholt, bereits besprochen; wir setzen hinzu: erst muß die Kunst das menschliche Wesen in seiner ganzen Kraft und Vollkommenheit erfaßt haben, ehe sie dahin gelangen kann, wo die noch tiefer erwärmte Brust reich genug ist, der ärmeren Form des Daseins aus dem Ihrigen zu leihen. Übrigens handelt es sich nicht bloß von der Landschaft, sondern auch von umgebendem künstlichen Raum mit seinen Geräten usw. Das von Menschenhand Gemachte ist zunächst tot und scheint nicht wie die lebendige Natur zur Seelensprache gelangen zu können; aber es ist ein Werk zu menschlichem Gebrauch, eingewohnt, eingewöhnt, die Wände haben viel „gesehen", scheinen „erzählen zu können" und aus dem alten Großvaterstuhl steigen vor Fausts Gemüt tiefrührende Familienbilder auf. Dazu kommt die eigentümliche Wirkung der geschlosseneren Luft und des im Helldunkel der von Wänden eingefangenen Räume bedeutungsvoller gespannten Lichts. Das Tierleben führen wir auch hier nebenher. Die Liebe leiht in dieser veränderten Auffassung mitleidig auch der gebundenen Tierseele von ihrem Reichtum, sucht in ihr die tiefere Verwandtschaft mit dem Menschen auf, zieht es in den wärmenden Kreis ihrer magischen Kraft. Gehen wir nun zum Menschen über, so sehen wir dasselbe Verhältnis *innerhalb* der Persönlichkeit eintreten, das wir bei dem Blick auf die Natur zwischen dieser und der Persönlichkeit vor uns haben. Die Persönlichkeit zerfällt nun selbst in ein Innerstes, rein Geistiges und ein Äußeres, eine Natur. Unter diesem Äußeren, dieser Natur ist, wie wir bereits gesehen, nicht bloß die Gestalt, auch nicht bloß die Sinnlichkeit zu verstehen, sondern die ganze innere Welt selbst als Vielheit von Formen des Aufnehmens, Sichverhaltens und Tuns. Es handelt sich auch hier um eine bestimmtere Anwendung der Sätze des vorhergehenden Paragraphen. Die Gestalt, dem Geiste gegenüber als Natureristenz gesetzt, ist der Zufälligkeit unendlicher Brechungen der gattungsmäßig reinen Form hingegeben, es emanzipieren sich ihre Einzelformen aus

Digitized by Google

der harmoniſchen Einheit. Sie iſt aber hierin nur Ausdruck der für die Kunſt nun entfeſſelten Vieltönigkeit, Vielſeitigkeit des Innern. Der Menſch, wie er Stoff der Malerei iſt, erſcheint wie ein Inſtrument, das mit einer neuen Menge von Saiten beſpannt iſt, deren Tonmenge die Bildnerkunſt wie ein Chaos fürchten müßte; denn vom Bande der Einheit zunächſt entlaſſen, wird auch erſt die ganze Welt von Anlagen, Kräften, die in der menſchlichen Organiſation liegen, flüſſig. In dieſer Entfeßlung werden ſich aber notwendig auch falſche Einheiten bilden, ſtehende Gewöhnungen einer beſtimmten Richtung, Einſeitigkeiten, die ſich, wie das Moment der geiſtigen Vielſeitigkeit, das hiemit gar nicht in Widerſpruch ſteht, in der Geſtalt und ihren Bewegungen ausdrücken müſſen. Was die Vielſeitigkeit entbindet und aufregt, iſt zugleich weſentlich ein unendlich erweiterter Rapport mit der Außenwelt, der natürlichen und der menſchlichen. Es iſt ja der Perſönlichkeit ein Hintergrund mitgegeben, ſie iſt nicht herausgeſchnitten aus Luft, Erde, Wohnung, Getümmel des Verkehrs, ſie iſt dahinaus bezogen, unzählbare ſympathetiſche Fäden laufen von ihr fort in die weite Welt und leiten den elektriſchen Strom unendlicher Beziehungen in ſie zurück. Das Sicheinlaſſen erſcheint zunächſt als völlige Zulaſſung jener Zerſtreuung, die wir in der Skulptur ſo ſtreng abweiſen mußten (§ 606). Das Maleriſche hat durchaus den Wurf des Bezogenen, Beziehungsreichen, des Sichumſehens. Durch dieſe geöffnete Schleuſe brechen nun die Motive der Leidenſchaft in einem Umfang ein, wie ihn ebenfalls die Skulptur nicht kennt, welche, wie wir ſahen, dem Affekte mitten in ſeiner Entfeßlung einen Damm entgegenwirft, wodurch der Ausdruck bewirkt wird, als wäre der Sturm, während er brauſt, zugleich auch ſchon beſchwichtigt. Das iſt nur bei geringerem Umfang und einfacher Natur der Affekte möglich. Die Malerei hat ein weit verwickelteres Seelenleben und einen ungleich reicheren Umfang von Erregungen und Leidenſchaften vor ſich; brauſt der Sturm in dies Meer, ſo muß es wie eine zerwühlte Wellenwüſte erſcheinen und der Ausdruck der Geiſtesmacht muß in anderer Weiſe gerettet werden. Die Aufwühlung kann bis zum tiefſten Zerfalle des ganzen Weſens mit ſich ſelber gehen; dabei iſt die ganze Seite des Menſchen, die wir jetzt ſeiner geiſtigen Einheit gegenübergeſtellt vor uns haben, wie eine zweite widerſtrebende Seele mit dieſer zerfallen und zugleich, als Quelle unendlichen Schmerzes, das volle Bewußt-

Digitized by Google

ſein dieſes Zerfalles mehr oder minder entwickelt. Hiemit haben wir nun freilich die geiſtige Einheit als Band der Vielheit aus dem Hintergrunde, worin wir ſie vorerſt halten mußten, gerade auf der Spitze ihrer ſcheinbaren Zurückſtellung wieder hervorgezogen. Die Einheit muß nun das Band in der ganzen Ausdehnung der Vielheit wieder herſtellen, der Hintergrund ſeinen Vordergrund an ſich nehmen. In dieſer Durchdringung wird nun eben das Einzelne, das Viele, das Verwickelte erſt bedeutungsvoll. Die reich partikulariſierte Welt der Perſönlichkeit iſt nun die Landſchaft, deren viele Einzelheiten in der Beleuchtung der Geiſtesſonne zur idealen, äſthetiſchen Geltung erhoben werden, und wie in jener ein Kuß der Abendröte oder des Mondes auch den rohen, mooſigen Felsblock verklärt, wie ſelbſt der Schilfhalm am Teich eine Sprache gewinnt, ſo leiſtet hier der Geiſt das Wunder, ſelbſt den herben, ſchroffen, ſeltſam zwiſcheneingeſchobenen, zunächſt alle Harmonie ſtörenden Zug des menſchlichen Weſens, eine ſtehende Einſeitigkeit, eine flüchtige, zuſammenhangsloſe Erregung in ſein Band zu ziehen; ein raſches Licht ſtreift über die ſonderbaren Falten und Hügel hin und gibt ihnen Bedeutung und Weihe; ein geiſtiger Phosphor entzündet ſich ſelbſt aus dem Zerworfenen, Verſtreuten, Abnormen der ſo vor uns erſchloſſenen Welt. Gerade dies bezaubert uns, daß das ganz Entlegene, ſcheinbar für die Kunſt Verlorene, das Willkürliche hervorgehoben und doch in die ideale Beleuchtung gezogen wird. Entfeſſelt aber dieſe Kunſt den Sturm in ſeiner ganzen Gewalt und geht ſie bis zum Bilde der Zerriſſenheit fort, ſo gilt es nur um ſo mehr, ſtatt jenes unverlorenen Reſtes von Ruhe, den die Skulptur bewahrt, die einheitbildende Kraft als eine bewegte, wie aus Geiſtertiefen auftauchende in das Dunkel und Grauen ihren verſöhnenden Strahl werfen zu laſſen, und bleiben wir bei dem Bilde Winckelmanns, ſo können wir ſagen, wenn der Bildner mitten im Sturme den unbewegten Meeresgrund zeigen ſoll, ſo werde dagegen in der Malerei der Geiſt unſichtbar ſichtbar über den Waſſern ſchweben. — Es folgt aus dem Allem, daß jene gediegene Subſtantialität des Charakters, die ſich dem Allgemeinen gegenüber ſubjektiv nicht iſoliert, ſondern ihre innere Einheit gar nicht anders hat als in der Einheit mit dem Guten, wie es als öffentliche Macht in geſundem Volksleben waltet, nicht der Standpunkt ſein kann, unter welchem die echt maleriſche Anſchauung die Perſönlichkeit auffaßt. Die durchge-

Digitized by Google

arbeiteteren, gefurchteren Züge des tüchtigen, der Gemeinschaft dienenden Charakters werden uns gestehen, daß diese Hingebung erst dem Eigenwillen einer subjektiven Willkür abgerungen werden mußte, wie die Plastik sie nicht kennt. Auf dem malerischen Standpunkt ist ja durch die Freilassung des Vielen der Einzelne für sich eine Welt geworden, das Allgemeine verknüpft sich ihm so mit dem individuell Seinigen, daß darin die tiefste Versuchung liegt, für sich ein Ganzes, das Ganze sein zu wollen; daher sagt und gesteht uns der Ausdruck der Hingebung an das wahrhaft Allgemeine, daß das Opfer nicht leicht war. Nun tritt aber notwendig auch die wirkliche Empörung als Kunststoff ein, das Böse steigt aus seinem Abgrund hervor. Ja es wird darstellbar auch ohne den Fortgang zur Versöhnung. Eben weil das Einzelne unendlich bedeutend geworden ist, kann auch den empörten Einzelwillen eine Geistigkeit, Genialität umwittern, die als eine dämonische Tiefe mit Geisterschauern auf uns wirkt; dabei darf allerdings der Ausdruck der Selbstzerstörung nicht fehlen, der auch ohne den Fortgang zur positiven Versöhnung in negativer Form dem Wahren und Guten die Ehre gibt. — Bei der Landschaft haben wir ein Wort vom Tierleben gesagt, wie ihm nämlich in der neuen Kunstform ein gemütliches Interesse zugewendet wird. Es muß aber auch der veränderte Standpunkt, unter welchem die Persönlichkeit dargestellt wird, eine gewisse Anwendung auf dasselbe finden. Wie nämlich in dieser nun eine reichere, vielgeteilte Welt aufgeht, so wird auch die Lebensform des Tieres als eine gefülltere, mit Trieben und Beziehungen, die den menschlichen ins Einzelne analog sind, reicher ausgestattete in wärmerem, bewegterem Ton aufgefaßt und im wilden, zerstörenden Tiere gemahnt der Ausdruck des Grimmen an jene dämonischen Tiefen des menschlich Bösen.

§ 655

Wie nun innerhalb der so aufgefaßten Persönlichkeit die Vielheit der einzelnen Züge in Geltung eingesetzt ist, so erhält die ganze Persönlichkeit als Individuum unter den vielen Individuen unendlichen Wert. Ihre Eigenheit, wie sie sich in der Erscheinung ausdrückt, mag diese nach Form und äußerer Bewegung noch so unscheinbar oder unregelmäßig sein, wenn nur geistige Tiefe sich

Digitized by Google

in ihr offenbart, ist zur ästhetischen Berechtigung erhoben, und dies findet auch auf die nicht begeistete Natur analoge Anwendung. Hiemit erst hat die zunächst äußerlich begründete Zulassung einer unbestimmten Vielheit von Gestalten ihre innere, positive Begründung und Bedeutung erhalten. Die Aristokratie der Gestalt ist gefallen und die Demokratie der Gleichberechtigung unter Voraussetzung des Ausdrucks inneren Werts ist eingetreten.

Wir haben in § 654 die Persönlichkeit vor uns gehabt, wie sie innerhalb ihrer selbst in zwei Seiten, die Vielheit und Einheit, zerfällt; jetzt halten wir das Ganze der so beschaffenen Persönlichkeit als Individuum mit der unbestimmten, durch die Mittel der Malerei weit erschlossenen Vielheit von Individuen zusammen. Dieser Punkt unter unendlich vielen Punkten, der Einzelne, ist nun, weil die Unendlichkeit des Geistes in ihm gezündet, weil sich in ihm das Ganze des Menschengeistes zu jenem aus dem Innern ins Äußere scheinenden Strahl zusammenfaßt, zu einer, der plastischen Anschauung in diesem Umfang völlig fremden Berechtigung in der Kunst emporgehoben. Schon bei der vorhergehenden Betrachtung ergab sich uns, daß Gestalt, Bewegung, innere Welt von Neigungen und Kräften, Leidenschaft bis in das Unförmliche, Einseitige, Zerrissene gehen mag; dabei ist die Vergleichung mit andern eigentlich bereits vorausgesetzt, aber erst, wenn wir diese nun ausdrücklich vornehmen, tritt die Sache in ihr volles Licht und erhellen die Resultate. Man stelle nun einen Menschen von dürftiger oder unregelmäßiger Erscheinung, worin sich eine mehr oder minder harte Einseitigkeit des Vorwiegens gewisser Neigungen, Kräfte, eine schwere Hemmung, Verwicklung ausspricht, die jedoch von einer tiefen, originellen Natur zeugt, neben eine Gestalt von der Art, die man rassemäßig nennt, rein in Formen, im Ausdruck nicht geistlos, aber ohne das Salz einer besonderen, nur dieser Person eigenen Mischung der Kräfte, so wird man nicht anstehen, die erstere mehr malerisch zu nennen. Versteht sich übrigens, daß die Unregelmäßigkeit nicht bis zur auffallenden Störung der normalen Grundmaße fortgehen muß, daß die Malerei den grelleren Absprung von diesem nicht ohne besonderen Anlaß sucht, sondern nur, wenn er sich ihr darbietet, zu einem ästhetischen Motiv verarbeiten *kann*; im Gegensatze gegen

Digitized by Google

das plastische Ideal genügt zur malerischen Würze ein Absprung, der in dem Reiche der möglichen Unregelmäßigkeiten selbst noch fein, anziehend erscheinen kann; wir reden immer von einer unbestimmbaren Skala, ohne ihre Anfänge und ihre härteren Stufen zu unterscheiden. Eine unendliche Mannigfaltigkeit der Brechungen des reinen Menschentypus ist nun also mit der Geltung der persönlichen Monade in das ästhetische Recht eingesetzt. Die Sonne der Malerei scheinet über Gerechte und Ungerechte, d. h. Schöne und Unschöne, und wie der Stifter der christlichen Religion ausrief: selig sind, die arm an Geist sind, denn ihrer ist das Himmelreich, so sind nun auch die Armen an Gestalt zur himmlischen Weihe der Kunst eingelassen. — Dies neue Gesetz gilt nun auch der übrigen Natur. Das Tier braucht, um malerisch zu erscheinen, nicht nur nicht zu einer formenschönen Gattung zu gehören, sondern es muß nicht einmal notwendig ein formenschönes Exemplar seiner eigenen Gattung sein, wenn es nur in bestimmtem Zusammenhang einen schlagenden Ausdruck hat; der Maler kann z. B. recht wohl den trägen, etwas herabgekommenen Karrengaul zur Darstellung nehmen, vor dem der Bildner das Kreuz machen müßte. Aber auch mit der Landschaft verhält es sich so; sie braucht nicht in Linien von schönem Zuge, nicht in Farbe und Licht von jener reinen Klarheit, nicht in Vegetation von jenem beruhigend deutlichen und doch schwungvollen Umriß zu sein wie die südliche Natur, die man um dieser Eigenschaften willen an sich schon (direkt) ideal nennen kann, wenn nur Stimmung, wenn nur jenes Etwas in ihr ist, was an den tiefen Zug eines Menschenantlitzes, den bedeutungsvollen Blick eines Menschenauges erinnert, der mit rauhen, unharmonischen Zügen ästhetisch versöhnt. Ein Blick auf die nordische Natur und auf einen Ruysdael als ihren Nachbildner überzeugt, wie auch hier dieser Bruch zwischen Form und Ausdruck, worin die erstere durch ein gewisses Mißverhältnis um so stärkeren Akzent auf den letzteren wirft, der Malerei das Willkommenere sein kann, ja, wenn sie ihr spezifisches Wesen recht zur Reife bringen will, sein muß. Es entwickeln sich gerade hieraus wichtige nähere Bestimmungen über das Malerische, die wir in der spezielleren Ausführung ableiten. Klar ist nun, wie auch in Beziehung auf die unbeseelte Natur der äußere, technische Vorteil, daß auch das Unbestimmte, unklar Gebildete nachahmbar wird, sich zu einer inneren Bedeutung, zum positiven Hebel einer bestimmten Art

Digitized by Google

von Kunstschönheit umwendet. — Dieses neue Prinzip kann man im Gegensatze gegen das plastische ein demokratisches nennen. Man muß nicht mehr schön sein im Sinne der reinsten Formenentwicklung, um des Eintritts in die Pforte des Kunststoffs würdig befunden zu werden; die Aristokratie der Gestalt hat aber darum keineswegs einer Aristokratie des asketischen Ausdrucks Platz gemacht: dies gilt nur von einem besonderen Ideal, dem romantischen (s. § 446), mit dessen historischer Bestimmtheit und spezifischen Mängeln das Wesen der Malerei an sich nichts zu schaffen hat, wiewohl es allerdings mit dessen allgemeiner Weltanschauung im Übrigen so sichtbar zusammenfällt, daß wir hier ebenso schwer eine Vermischung der systematischen mit der geschichtlichen Darstellung abhalten wie in der Lehre von der Bildnerkunst, die ebenso bestimmt auf ein anderes geschichtliches Ideal, das klassische, hinwies. Die Malerei hat das Tor geöffnet, durch das die Menschheit in Scharen hereinwallt; freilich nicht schlechthin der Einzelne, wie immer seine Erscheinung beschaffen sein möge, ist eingelassen, das Leere und Nichtige fällt wie aus aller Kunst, so natürlich auch hier weg, die Malerei hat auch ihren Adel, aber er verhält sich zum Adel der Skulptur wie die Aristokratie der Bildung zur Geburtsaristokratie; geadelt ist auch der niedrig, d. h. unschön Geborene, wenn der ungünstigen Form der Charakter sich aufgeprägt hat, geadelt ist, wer den Stempel des Geistes, sei es auch auf unebener und hügeliger Stirne, trägt. Die malerische Erscheinung hat dadurch gerade einen gewissen vornehmen Wurf, der freilich ganz anderer Art ist als jener von ihr aufgegebene Rassetypus eines auserlesenen Geschlechts; fein und edel ist die Linie der griechischen Schönheit, aber fein und edel auch das geistige Fluidum, das über die gebrochenere Linie seinen Zauber gießt.

§ 656

Durch alle diese Momente (§ 651—655) ist in weitem Umfang das Häßliche eingedrungen. Dasselbe ist in solcher Ausdehnung zunächst durch die veränderte Darstellungsweise zugelassen: das flüssige Mittel der Farbe hat überhaupt einen weiter leitenden Charakter, zudem wird das Auge von dem in Form und Bewegung Häßlichen der einzelnen Gestalt teils in das Verbreitete

Digitized by Google

der äußern Umgebung, teils zu andern Gestalten, welche ergänzen, was an der einen mißfällt, teils zu dem Interesse einer reicheren Handlung, wie sie eben durch die erschlossene Vielheit und Bewegtheit der Gestalten darstellbar geworden ist, fortgeführt. Diese Darstellungsweise ist ab er eben das Mittel der zu Grunde liegenden Auffassung, welche vom Äußern auf das Innere weist, und diese Auffassung läßt das Häßliche nicht nur zu, sondern führt es ausdrücklich ein, um es in das Erhabene oder Komische aufzulösen, welches nun den Standpunkt des einfach Schönen aus seiner bestimmenden Geltung verdrängt.

Die Frage über den Spielraum des Häßlichen hätte früher aufgenommen, zum Ausgangspunkte gezogen werden können, wie in der Lehre von der Bildnerkunst; allein die ungleich größere Freiheit der Bewegung, welche dieser Kunst gegenüber in der Malerei sich zuerst aufdrängt, führte rascher in den positiven Mittelpunkt ihres inneren Geistes und aus der Darstellung desselben wird hier gefolgert, was ihr dort als ursächliche Schranke vorangestellt wurde. In der Tat haben wir das Häßliche längst vor uns: das Dürftige, in Linien minder Schöne, Unregelmäßige der Gestalt und Bewegung, was wir in mehrfachem Zusammenhang als berechtigt in der moralischen Auffassung gesetzt haben, führt in einer unaufhaltsamen Linie zum eigentlich Häßlichen, wo die Verkehrung der inneren Ordnung eines Organismus direkt in die Augen springt, und mit dem Satze, daß die äußerste Leidenschaft, die Zerreißung des Gemüts, daß das Böse nun unter die Kunststoffe eintritt, ist das Häßliche bereits positiv eingeführt, denn diese Störungen und Verkehrungen müssen ja in ihrer Erscheinung häßlich sein. Nun aber bedarf es dieser Zusammenfassung des schon Eingeräumten, um einen so wichtigen Begriff in seiner Ausdrücklichkeit hervorzustellen und das Wesen der Malerei in Beziehung auf die großen Gegensätze im Schönen zu bestimmen. Der Paragraph holt nun aus der erst äußerlichen Betrachtung nach, wie das Häßliche zunächst zugelassen ist. Die Farbe hat, noch abgesehen vor ihrer inneren Bedeutung (§ 652), den Charakter des Fortleitenden; ein vertrocknetes Flüssiges, bestimmt sie das Auge, von den Härten der Form fortzufließen. Der zugegebene Raum, das allgemeine Medium der

Digitized by Google

Luft mildert alle Umrisse, die einzelne geschlossene Bildung schwimmt im allgemeinen Flusse. Die Mängel und Verkehrungen der Gestalt und Bewegung finden ferner, sooft die Malerei ihre Freiheit in Vereinigung vieler Gestalten und vielfältiger Bewegungen benützt, ihre Auflösung in deren Wechselergänzung; die Figuren helfen sozusagen einander aus. Da Vielheit und Bewegtheit um Darstellung einer Handlung willen entfaltet werden, so ist es namentlich die Aufmerksamkeit auf diese, was das Auge vom Formlosen oder Formwidrigen der einzelnen Bildung ablenkt. Dieser letzte bedeutendste Grund führt aber auch bereits aus der äußerlichen, nur negativen Betrachtung heraus. Alle diese Mittel und Erweiterungen schafft sich ja die Malerei, um ihre Art der Auffassung im Kunstwerk niederzulegen, das technisch Bedingte fließt auch hier aus dem geistigen Prinzip. Ihr Prinzip ist die Auffassung im Lichte der Innerlichkeit, welche durch ein Mißverhältnis des Äußeren zum Inneren, das von unbedeutenderen Mängeln bis zur Verkehrung fortgeht, gerade die Kraft des Akzents doppelt stark auf das letztere wirft. Wo nun das Mißverhältnis zum vollen Ausdruck kommt, muß der Sieg des Inneren in der Form des Erhabenen oder Komischen auftreten, und somit erhellt, daß die Malerei diese Formen (und mit ihnen natürlich ihre Voraussetzung, das Häßliche) nicht bloß zuläßt, sondern *will*. Es ist namentlich das Komische, worin die Malerei sich ungleich weiter und freier bewegt als die Bildnerkunst (vgl. § 634), denn dieses ist ja die subjektivere unter den widerstreitenden Gestaltungen des Schönen; durch das Vorwiegen des Ausdrucks im Kunstwerke sind dem Zuschauer die Mittel zu jener Leihung, welche der komische Prozeß voraussetzt, in vollem Maße an die Hand gegeben; dadurch wird der nötige Anhalt an Subjektivität selbst dem Tiere zugelegt und die häßlich komische Tierwelt, den Affen an der Spitze, springt in den Rahmen der Kunst herein. Erhaben ist die Bildnerkunst durch ihre Substantialität und Charakterwucht recht ausdrücklich, wir sahen, wie sie das Furchtbare, das Tragische ergreift; aber das Erhabene selbst wird hier vom Standpunkte des einfach Schönen behandelt, wogegen die über den scharf ausgesprochenen Bruch herüberstrahlende geistige Erhabenheit oder Furchtbarkeit im Malerischen die Negativität im Wesen des Erhabenen zur vollen Entscheidung führt und daher die freieren, geistigeren Formen des Erhabenen des Subjekts, die tieferen Kämpfe des Tragischen in

Digitized by Google

erweitertem Umfang anbaut. Der harmlosen Grazie des einfach Schönen ist der Maler darum, weil sie nicht das Bestimmende seines Standpunkts bildet, natürlich nicht abhold, aber man kann sagen, er stellte sie in einem gewissen zarten Sinn unter den Standpunkt des Erhabenen oder Komischen, so daß das Verhältnis wirklich ganz das umgekehrte vom plastischen ist, wo der Standpunkt des einfach Schönen auch auf das Erhabene und Komische bestimmend wirkt. Der Zug der Trauer, den mehrere im plastischen Kunstwerke gefunden, liegt mehr im Zuschauer und hat gegenständlich nur darin seinen Grund, daß die Skulptur durch ihre inneren Schranken geschichtlich auf eine vor dem aufgegangenen Geisteslicht verblaßte, hinabgesunkene Götterwelt angewiesen ist und deren Entschlafen in der steinernen Erstarrung unwillkürlich darstellt; in dem Hauche der Wehmut dagegen, der um die malerische Schönheit spielt, dem Zuge eines fernher dämmernden tragischen Gefühls, den sie in den Blick und die Lippen der jugendlichen Grazie legt, drückt der Künstler bestimmt das Gefühl aus, daß jederzeit und abgesehen von einem bestimmten Kunstideal die Blüte der reinen Form schnell hinwelkt, und er kündigt gleichsam an, daß er eine beständigere Form des Schönen zu geben vermag in der durchfurchten Gestalt, welche keine Jugendschönheit mehr einzubüßen, aber aus ihrem Leibe das feste Haus des Charakters geschaffen hat. Er kann aber der Blüte der Schönheit auch ein Lächeln geben, als wisse sie um ihre Naivität, stehe mit halbem Bewußtsein helldunkel darüber, sage sich selbst, daß das so zwar nicht dauern könne, gebe sich aber doch in heiterem Widerspruch dem süßen Traume hin.

§ 657

Dies alles faßt sich in dem Satze zusammen, daß nunmehr das Gesetz der direkten Idealisierung, wonach die einzelne Gestalt schön sein muß, dem der indirekten Idealisierung, gewichen ist, wonach das Schöne aus der Gesamtwirkung einer Vielheit von Gestalten hervorgeht, die im Einzelnen nicht schön sein müssen, deren Ausdruck vielmehr durch irgendeinen Grad von Mißverhältnis der Form zu steigern im künstlerischen Interesse liegt. Das Gesetz der direkten Idealisierung ist aber nicht

Digitized by Google

schlechthin unterdrückt, sondern besteht in seiner Unterordnung noch fort.

Das Wesentliche dieser prinzipiell zusammenfassenden Bestimmung bedarf keiner Erläuterung; es erhellt Alles aus der Vergleichung mit § 603. Durch den Zusatz: „deren Ausdruck vielmehr" usw. ist in diese Bestimmung auch das Moment aufgenommen, daß außer dem Zusammenwirken und wechselseitigen Sichergänzen mehrerer Gestalten auch in der einzelnen Gestalt die Gesamtwirkung des Ausdrucks mit dem minder Schönen oder Unschönen auf der Seite der Vielheit, nämlich jetzt der Formen dieser einzelnen Gestalt, versöhnt; Letzteres tritt vorzüglich dann in Geltung, wenn die Komposition nicht mehrere Gestalten verbindet; überdies ist durch diesen Satzteil dafür gesorgt, daß das „nicht schön sein Müssen" nicht als ein Zufall, sondern als ein künstlerisches Wollen verstanden werde. Das Verhältnis ist also jetzt umgekehrt; von der Bildnerkunst hieß es (§ 603, Anm.): „schlechtweg allerdings kann das diesem Prinzip der direkten Idealisierung entgegenstehende von der Plastik nicht ausgeschlossen sein, sonst hätte sie keine Bewegung und Geschichte"; jetzt gilt ebendies von dem dort herrschenden Prinzip: es hat die Oberhand verloren, denn das entgegengesetzte herrscht, aber es kann nicht völlig ausgeschlossen sein. An welche Seite der Technik sich das relative Fortbestehen des überwundenen Prinzips knüpft, warum dies Fortbestehen eine Lebensbedingung unserer Kunst, in welche nähere Schranken es gewiesen ist, welche fruchtbaren Wirkungen es für die Geschichte der Malerei hat, alles dies wird der Verlauf zeigen. Daß es aber noch fortbesteht, haben wir schon in der Anmerkung zu § 655 durch den Satz ausgesprochen, daß die Malerei darum, weil sie in gewissem Sinn ein Mißverhältnis zwischen Form und Ausdruck liebt, keineswegs jeden reineren Adel der Form ohne bestimmtes Motiv abweisen darf, daß zur malerischen Würze auch ein feiner Absprung von der Durchschnittslinie genügen kann. Dieser Absprung wird immer nicht so fein sein wie jene zarte Modifikation in der Plastik, aber was im Marmor schon hart erscheinen würde, stört in der Farbe den Eindruck glücklicher und vorzugsweise reiner Formentwicklung noch nicht. Dies ist jedoch nur erst unbestimmt, nur eine ungefähre Vorbereitung auf die bestimmteren Sätze, die sich aus der weiteren Auseinandersetzung ergeben sollen.

Digitized by Google

§ 658

Wenn dieses Prinzip verbietet, auf den Boden der plastischen Schönheit überzutreten, so kann auf der andern Seite die Verfolgung desselben zur Verkennung gewisser Schranken führen, welche durch die noch nicht aufgegebene Feßlung des zeitlich Bewegten im Raume (vgl. § 650) gesetzt sind, woraus Übergriffe in die Auffassungsweise solcher Künste entstehen, die in der Form der wirklichen Bewegung darstellen.

Jede Kunst hat ihre Versuchungen, ihre Stellung unter den andern Künsten reizt sie zum Wetteifer, das Bewußtsein der Einheit aller Künste (§ 542 ff.) verschwemmt leicht die Erinnerung der Gesetze, welche im Gemeinschaftlichen die Selbständigkeit jeder Kunst hüten sollen. Es entstehen so teils Rückgriffe, teils Vorgriffe. Die Baukunst kann sich nur durch Vorgriffe verirren; wir sahen sie ihren Boden verlieren und in das Gebiet der Plastik, Malerei, selbst in das Gebiet der musikalischen und dichterischen Wirkungen hinüberschwanken. Die Plastik hat schon eine Kunst hinter sich: sie kann durch zu strenge Herrschaft der Messung in die Baukunst zurückgreifen, sie kann aber auch unberechtigterweise in die Mittel und den Stil der Malerei, ja in die Bewegtheit der Musik und Poesie vorgreifen. Was nun die Malerei betrifft, so erhellt aus allem Bisherigen sowohl die Möglichkeit, als die Rechtlosigkeit eines Rückgriffes auf den Boden des plastischen Gesetzes. Nun kann aber der Maler das spezifische Gesetz seiner Kunst richtig erkannt haben, aber im Gefühle seiner Freiheit die Segel zu hoch schwellen und nicht nur über die Schranken der Plastik, sondern auch über die seiner eigenen Kunst wegsetzend in Musik und Poesie sich verlieren, indem er vergißt, daß ihn noch strenge das Gesetz der räumlichen Darstellung bindet. Diese Vorgriffe werden in der Erörterung der Stilgesetze näher beleuchtet und die einzelnen Schranken, die jene Begrenzung in sich schließt, aufgezeigt werden.

§ 659

Dennoch steht die Malerei an der Grenze der bildenden Kunst. In die Objektivität, welche allerdings noch die bestimmende Grund-

Digitized by Google

lage bleibt (§ 650), ist die subjektive Bewegtheit in dem Maße eingedrungen, daß zum Durchbruch ihres Übergewichts nur noch ein Schritt fehlt: im Künstler macht sie sich als tiefere geistige Lockerung und Durcharbeitung, sowie als freigelassene Vielseitigkeit und wechselnde Verschiedenheit in der Auffassung desselben Gegenstands geltend; im Kunstwerke durch sämtliche § 649 bis 658 entwickelte Grundeigenschaften desselben; im Zuschauer durch unmittelbare und innigere Beteiligung seiner eigenen Subjektivität im Genusse.

Jetzt, nachdem alle wesentlichen Grundzüge dargestellt sind, ergänzt sich der Satz des § 650, daß die Malerei noch an das Gesetz der Objektivität wie alle bildende Kunst gebunden ist, durch den andern, daß sie als die subjektivste unter den bildenden Künsten an der Grenze dieser Gruppe steht. Dies ist schon in § 538 ausgesprochen, nun aber an den Eigenschaften des malerischen Kunstwerkes, insbesondere durch das, was in und zu § 652 über die Wärme der Farbengebung gesagt ist, nachgewiesen und nur nach zwei Seiten hin noch weiter zu verfolgen, der des Künstlers und des Zuschauers. Der Maler nimmt die Welt zu einem tiefer verarbeitenden Durchdringungsprozesse in sein Inneres herein, löst ihre Objektivität in der subjektiven Stimmung verzehrender auf, um sie als eine geistig durchbildete, durchkochte wieder zu objektivieren; die Innerlichkeit seiner Kunst wird in ihm selbst das Geistige, das Empfindungsleben und die Gedankentiefe merkbarer von der naiven Verwachsung mit dem Sinnleben gelockert, die Elemente seiner Persönlichkeit eindringlicher geschüttelt haben; weniger streng an das Gesetz der Schwere, der Sparsamkeit, an die exakte Messung gebunden als der Bildhauer, wird er leichter, gelöster erscheinen als dieser. Es ist mehr Bewegung in seinem ganzen Tun, sein Wesen wird den bewegten Wurf haben wie sein Werk, der rasche Blick, womit er im Stoffe selbst den Silberblick erhascht, wird ihn bezeichnen. Er darf und muß auch das Individuelle seiner Persönlichkeit als ein berechtigteres entwickeln und behaupten. Die Bildnerkunst hat weniger Gegenstände und ist weit mehr nur auf die Wahl zwischen dem Vorher und Nachher der Momente, als auf eine Mannigfaltigkeit verschiedener Auffassungen desselben Moments angewiesen, als

Digitized by Google

die Malerei, für welche nicht nur je die Auffassung von einer anderen räumlichen Seite ein besonderes Kunstwerk begründen kann, sondern welche auch mehr Mittel, nämlich zum plastischen Momente der Zeichnung noch die Farbe hat und daher dem Ausdruck von mehrerlei Seiten beikommt, und in welche die Unendlichkeit individueller Formen eingelassen ist. Erscheint der Maler schon dadurch individueller, so ist er auch freier in der Wahl des Stoffgebietes, weil es deren mehr gibt; die stärkere Berechtigung der Eigenheit mag oft zum Eigensinn, zur Manier werden, da ihm aber auch frei steht, die Seiten der Auffassung und die Stoffgebiete beweglicher zu wechseln, so wird er, wenn er dem Geiste seiner Kunst treu bleibt, dennoch vielseitiger, wendsamer sein als der Bildner. Seine Arbeit ist noch handwerksmäßig und seine Werkstätte dampft von den mancherlei Gerüchen seines Materials; aber der Kampf mit diesem ist, wie wir gesehen, feiner, weniger faustmäßig geworden. Das Werk selbst haben wir nach allen wesentlichen Eigenschaften genugsam kennen gelernt, um das Übergewicht des Subjektiven im Objektiven als begründet zu erkennen; der zu § 649 gebrauchte Ausdruck, der auf die Fläche geworfene Anflug schwebe, als wolle er sich von der Fläche lösen, in den Zuschauer hinüber, führt uns zurück zu dem in § 550 Anmerkung gebrauchten Bilde von der Kugel: in dieser Vergleichung traf der Umstand nicht zu, daß diese nur einen Augenblick aufschlägt, während das Werk der bildenden Kunst ruhig im Raume verweilt; die Malerei steht nun aber genau vor der Grenze, wo dies Verweilen aufhört und der Schuß geradeaus vom Künstler in den Zuschauer fliegt. Wenden wir uns nun zu diesem, so ist er dem Gemälde gegenüber, da es selbst den Stoff als subjektiv empfundenen, empfindenden, bewegtes Inneres ausstrahlenden ihm entgegenbringt, bei seiner eigenen Subjektivität unmittelbar gerufen; das Gemälde weist nicht strenge zurück wie das Skulpturwerk, das zuerst seine ganze Objektivität behauptet, verstanden sein will, ehe es Liebe annimmt (vgl. § 602, Anm.), sondern rasch entzündet sich das Subjektive in ihm mit dem Subjektiven im Zuschauer zu Einer Flamme. Das Allgemeine, der Inhalt im Werke, hat ferner nicht nur die Form der Persönlichkeit, die das Individuelle bis zu zarter Grenze ausscheidet, sondern der ganzen individuellen Persönlichkeit angenommen, die mich vertraut anschaut als Fleisch von meinem Fleisch und Bein von meinem Bein und mit dem Blicke des

Digitized by Google

Herzens, der da sagt: wir verstehen uns; ich „muß nicht mich selbst vergessen" (Hegel, Ästh. 3, S. 18), wie dem Skulpturbild gegenüber, das, selbst ein feinster Auszug der Vielheit, die empirisch Vielen als Stoff hinter sich läßt und ebendaher als Zuschauer zuerst abweist, um sie erst, nachdem sie sich über sich selbst erhoben, zu vertrauter Annäherung zuzulassen. Alles Schöne ist anmutig im Sinn einer harmoniebildenden Bewegung nach dem Zuschauer hin (vgl. § 72); alles wahrhaft Schöne weist die Aftergestalt dieser Bewegung, die in einem liebäugelnden Reize besteht, streng von sich; das Werk der Bildnerkunst behauptet diese Strenge in dem Grade, daß auch die wahre Anmut sich dem ersten Blick hinter eine spröde Schale verschließt; das Gemälde läßt die Anmut rascher aus weicher Schale nach dem Zuschauer hinüberwallen. Die innigere Beteiligung des Zuschauers hat aber wie die freiere Subjektivität im Künstler noch die andere Seite, daß er sich in der Besonderheit individueller Vorliebe mehr gehen lassen darf. Er mag freier wählen zwischen verschiedenen Auffassungen desselben Gegenstands oder Moments, aus der größeren Menge des Gegebenen vorziehen, was ihm überhaupt oder in der Stimmung des Augenblicks mehr zusagt. Die Wahrheit, daß das Interesse vom ästhetischen Eindruck ausgeschlossen ist, daß alles ästhetische Urteil auf Allgemeinheit Anspruch macht (vgl. § 75 u. 79), bleibt dabei völlig unangetastet, denn ich kann mehr theoretisch ein anerkanntes Kunstwerk völlig anerkennen und gleichzeitig gestehen, daß es mich als diesen Einzelnen weniger erfreut als ein anderes; nur muß dies Andere auch ein wahres Kunstwerk sein, darf in der Formvollendung nicht zurückstehen. Ist das Letztere der Fall, so muß meine Vorliebe wenigstens mit dem Zusatze sich aussprechen: der Auffassung nach gefiele mir dies besser, ich bedaure nur, daß es nicht mehr reinen Kunstwert in der Ausführung hat, ich bedaure es aber allerdings mehr, als ich es bei jenem anerkannten Kunstwerk anderer Auffassung bedauern würde, wenn ihm die Vollendung fehlte. Also auch nach dieser Seite ist die Malerei mehr demokratisch, den Einzelnen berechtigend und vermag nach ihrer erklärlich größeren Fruchtbarkeit Kostgänger der verschiedensten Art zu speisen. Im Begriffe des Bewegten, den dieser Paragraph, nachdem er schon bisher öfters hervorgetreten, mit Nachdruck ausspricht, können wir wirklich Alles zusammenfassen: das geistigere Scheinen im Kunstwerk, das Verhalten des Künstlers und Zu-

Digitized by Google

ſchauers. Die Bezeichnung ſcheint weniger tief, aber gerade das Sinnliche, was ſie hat, empfiehlt ſie uns für die weitere Aufgabe, den Grundcharakter der Malerei in der Beſtimmtheit der Formen, die er mit ſich bringt, d. h. im Stile aufzuzeigen.

β. Die einzelnen Momente.

§ 660

In der beſondern Erörterung der einzelnen Momente des 1
Weſens der Malerei kann über die äußere Beſtimmtheit im engeren Sinn gerade darum wenig feſtgeſtellt werden, weil ſie vermöge der gewonnenen Freiheit der Bewegung ſich in bunte Vielfältigkeit zerſtreut. Das Material zerfällt in zwei Seiten: die 2
Fläche, auf welcher, und die Mittel, mit welchen dargeſtellt wird. Die Fläche iſt entweder die von der Architektur gegebene Wand oder ſelbſtändig und ausdrücklich für den maleriſchen Zweck, namentlich aus Holz oder Leinwand, bereitet; die erſtere Art führt einen mehr monumentalen Charakter mit ſich, welcher übrigens im Ganzen der Malerei nicht ebenſo wie den zwei andern bildenden Künſten eigen iſt, die zweite einen mehr häuslichen und familiären, doch auch in das Großartige dehnbaren. Die Mittel, mit welchen 3
dargeſtellt wird, beſtehen weſentlich in zerriebenen, aufgelöſten, flüſſigen Körpern, deren verſchiedene Qualität mit dem inneren Weſen des Stils in ebenſo tiefer Beziehung ſteht als der Unterſchied der Fläche.

1. In der Lehre von der Bildnerkunſt war für die Erörterung der einzelnen Momente einfach und deutlich der Gang von außen nach innen gegeben. Obwohl die äußeren Bedingungen einer Kunſt immer gewollte, durch ihre innere Auffaſſungsweiſe geſetzte ſind, ſo ſtellen ſie ſich doch in dieſer Kunſt durch ihre greifbar feſte, körperlich beſchränkende Natur gleichſam als ein Wall hin, der ausdrücklich unterſucht, überſtiegen werden muß, um dann in das Innere zu blicken. Dieſer

Digitized by Google

Wall ist nun gefallen und wir haben es mit einer Kunst zu tun, deren äußere Bedingungen vermöge der geschilderten Erleichterung und Befreiung viel unmittelbarer als eine Ausstrahlung von innen nach außen erscheinen, die daher hierin ungleich mehr Belieben und freie Wahl hat. Die Malerei steht nicht mehr der schweren Masse gegenüber, um ihrer Oberfläche durch Schlag und Glut in hartem Kampf die schöne Form aufzunötigen, sie greift leicht und frei umher nach den tauglichsten Mitteln und Formen, womit und in welchen sie das innere Bild auf die empfängliche Fläche werfe. Ebendaher bildet sie sich eine so reiche, mannigfaltige Welt von Kunstweisen, daß die Ästhetik als System des gesamten Schönen sich hier nur wenig in das Einzelne einlassen kann. Das Wenige aber, was sie aus dieser vielverzweigten Menge von Verfahrungsarten herausgreifen kann, führt, da das Band zwischen dem Innern und dem Äußern zwar beweglicher, vielgestaltiger, aber darum nur um so geistiger ist, so unmittelbar zur inneren Bestimmtheit, zu Auffassung und Stil, daß sich auch in dieser Beschränkung, getrennt von dem weiterhin wieder aufzufassenden tieferen Zusammenhang, nur wenige allgemeine Sätze aufstellen lassen. Wir werden daher auch anders einteilen; in der Lehre von der Bildnerkunst ordneten wir Alles unter die Einteilung: äußere und innere Bestimmtheit; hier dagegen werden wir von der äußeren Bestimmtheit als zweites, mittleres Moment das Verfahren unterscheiden und von diesem zur Erörterung des Stils als drittem Moment übergehen. Die Lehre von der Skulptur enthielt eigentlich nichts dem zweiten dieser Momente Entsprechendes; das Nötige vom Technischen wurde bei dem Materiale vorgebracht; die Lehre vom Verfahren ist aber etwas Anderes, als was dort in den Bemerkungen über das Technische gegeben ist, sie entsteht als ein Neues, was nicht ebenso an die Lehre vom Material angeknüpft werden kann, weil nun durch mehrere, verschiedene Akte ein bloßer Schein des Sichtbaren hervorgebracht werden soll, und sie handelt von der Bedeutung dieser Akte, ebenfalls ohne tief in das eigentlich Technische einzugehen. Auch dies bezeichnet deutlich den Unterschied der Malerei und Bildnerkunst, daß in jener die Lehre vom Materiale sich bedeutend abkürzt, die Lehre von der Technik sich von ihr ablöst und zu etwas Anderem, Besonderem, zu einer Aufzeichnung des inneren Sinns der Verfahrungsweise wird.

2. Soweit wir nun auf das Material eingehen können, drängt sich

Digitized by Google

sogleich ein Zerfallen in zwei Seiten auf; die Bildnerkunst kennt diese Spaltung nicht: Stein, Erz usw. ist einfach ihr Material, die Malerei hat ihr Material auf zwei Seiten, und zwar ebendarum, weil sie in jenem Sinne solider Nachbildung eigentlich k e i n Material hat. Die Mittel, wodurch sie den Schein der sichtbaren Körper erzeugt, können so, wie Stein und Erz, nicht Material heißen, sie verschwinden ungleich entschiedener in der Wirkung, welche durch sie hervorgerufen wird, obwohl eben für diesen Zweck ihre Qualität nicht gleichgültig ist. Gerade, weil sie für sich ein so Unselbständiges sind, bedürfen sie der Anlehnung an ein Zweites, das aber für sich zu dem hervorzubringenden schönen Scheine sich noch indifferenter verhält, nämlich der Fläche. Es ist einleuchtend, daß die Beschaffenheit der letzteren in der ästhetischen Wirkung so nicht mitwiegen kann, wie die Textur des Steins, Erzes in der Oberfläche des Bildwerks (vgl. § 649, 2). Es sind rein äußerlich technische Bedingungen, um die es sich hier handelt: zum Staffeleibilde wird in neuerer Zeit die Leinwand dem Holze vorgezogen, weil die mancherlei Zufälligkeiten, von denen die Zubereitung, Größe und Dauer der Holztafel abhängt, die Schwierigkeit des Transportes usw. bei diesem Materiale wegfallen; dagegen bietet das Holz allerdings den Vorteil, daß sich hier die Farbe auf einem Kreidegrund auftragen läßt, der das überflüssige Öl nach hinten absorbiert, so daß die Bilder hell bleiben, wogegen auf dem fetten Grunde, den man der Leinwand geben muß, die Farbe leicht nachdunkelt, weil derselbe ihr Öl nicht durchläßt. In Holz und Leinwand fühlt sich nun der weichere, botanische Ursprung der Fläche durch, und dies wird auf Darstellungsstoff und -Stil, die sich an dieses Material knüpfen, von Einfluß sein. Dagegen gibt sich in der Mauerwand mit ihrem Kalküberwurf, mit dem sich die Farbe ohne Fett bindet, die mineralische Qualität mit einer gewissen Kälte, Härte zu fühlen, woraus sich bereits schließen läßt, daß diese Art der Fläche einer anderen, weniger in die Fülle des Lebens eindringenden Auffassung und Darstellungsweise dienen werde als Holz und Leinwand. Doch hat das Material noch eine weitere Seite, nach welcher es ästhetisch bedeutender mitwiegt. Die Mauerfläche drängt sich dem Auge und Gefühl als ein dauerndes Festes, massenhaft Ausgedehntes auf; wird das Gemälde ihr anvertraut, so ist damit ausgesprochen, daß es dauernd sein soll; die meist bedeutende Ausdehnung bringt größeren Maßstab und umfangreichere Kompost-

Digitized by Google

tion mit sich; es kommt noch dazu, daß die großen Flächen der Mauerwand vorzüglich nach außen gewendet sind, durch welche das ihr übergebreitete Bild sich dem Volke öffnet, den Charakter der Öffentlichkeit gewinnt. Hiedurch erhält das Wandgemälde die Bedeutung des Monumentalen. Die Malerei kann im Ganzen ihres Wesens nicht mehr so ausdrücklich monumental heißen wie die Bildnerkunst (§ 605, 1); eine Kunstform, welche in der dargestellten Weise die Körper zum durchsichtigen Schleier des Innern macht, wendet sich beweglich an die Gemüter und scheint daher, wie sie uneigentlich eine Einkehr ins Innere ist, so auch eigentlich zur stillen Betrachtung im Innern der Gemächer aufzufordern, ihr Werk wird zwar zu oft erneuter Vertiefung einladen, aber nicht so bestimmt den Anspruch auf eine über die Generationen großartig hinausgreifenden Dauer machen. Dennoch spaltet sie sich innerhalb dieses ihres allgemeinen Charakters durch diesen Unterschied des Flächematerials in einen Zweig, der sich unmittelbar an die Architektur lehnt, um den im vollsten Sinn monumentalen Charakter dieser Kunst mitzugenießen, und in einem heimlicheren, gemütlicheren, eingeschlosseneren, der sich an die leichtere, bescheidenere, dem Kunstzwecke der Malerei ausschließlich zubereitete Fläche des Holzes, der Leinwand heftet. Allein dies findet seine wahre Beleuchtung erst, wenn auch der Unterschied des Farbmaterials, des Verfahrens bei beiderlei Fläche und in der Lehre vom Stile der hiemit gegebene Unterschied der Auffassungs- und Darstellungsweise zur Sprache kommt, was dann eine der Grundlagen für die Einteilung der Zweige abgibt; es zeigt sich also schon hier, daß über die äußere Bestimmtheit an sich in der Lehre von der Malerei sich ungleich weniger sagen läßt als in der Lehre von der Skulptur. Der Gegensatz des Monumentalen, wie solches im Wandgemälde auftritt, und des Häuslichen, wie es sich an das Staffeleibild knüpft, ist übrigens kein absoluter. Das Staffeleibild kann in großem Maßstabe große Stoffe behandeln und sie im Festsaale öffentlicher Gebäude dem Volke, den wechselnden Geschlechtern im monumentalen Sinne vor Augen stellen; hat ja doch der christliche Gottesdienst für den öffentlichsten aller Zwecke einen Innenbau hergestellt, der in seinem geschützten Raum, nachdem die großen Mauerflächen, die sich dem Wandgemälde und der Mosaik darboten, weggefallen waren, der reichsten Entfaltung der Tafelmalerei, vorzüglich am Altare, die Stätte öffnete. Umgekehrt mag auch die Fresko

Digitized by Google

die Wände der Privatwohnung schmücken, wie in Pompeji und Herkulanum. — Hiemit sind hier nur die wichtigsten Arten des Materials berührt worden; sogleich an dieser Stelle bewährt sich, was zu 1. von der Mannigfaltigkeit der Darstellungsweisen gesagt ist, in welche diese freier schaltende Kunst auseinandergeht. Auf Metall (namentlich Kupfer), Ton (in neuerer Zeit namentlich Porzellan), Elfenbein, Leder, Pergament, Papier, Samt usw. kann gemalt, das Gemälde kann als Stickerei und Weberei in weichen Stoffen dargestellt werden. In diese Vielheit einzugehen muß nun aber offenbar einer spezielleren, auf das einzelne Gebiet sich beschränkenden Kunstlehre anheimgegeben werden; nur allgemein ist aufzustellen, daß, je kleinere Flächen das Material mit sich bringt, je mehr es seiner Natur nach in einem Stoffe besteht, der übrigens ein Gerät, den Ausschmückungsteil eines Raumes bildet oder zu einem solchen gehört, je vergänglicher ferner der Stoff ist, desto bestimmter die freie Kunst in das bloß anhängende Gebiet der Zierkunst übergeht; was sich auf die genannten verschiedenen Materiale leicht von selbst anwendet. Es kommt dabei allerdings auch der Grad in Betracht, in welchem der Stoff eine rein künstlerische Durchführung zuläßt; Übertragung in Weberei z. B. ist entschieden dem Kunstwerke schädlich, was trotz aller Geschicklichkeit der Wirker von Arras an den Tapeten Raphaels so fühlbar sich aufdrängt, daß man die herrlichen Kompositionen um diese Bestimmung bedauert.

3. Es ist bezeichnend für das innere Wesen der Malerei, daß sie den Körper, mit welchem sie darstellt, in verschiedenen Weisen auflöst; wie sie im höheren Sinn die Körperwelt sozusagen verdünnt, daß sie den Geist durchscheinen lasse, so läßt sie auch ihr Darstellungsmittel nicht in seiner ungebrochenen Materialität. Die Kohle, das Blei, die Kreide gibt mir den Strich nur, indem ihr Korn durch den leichten Druck meiner Hand kleine Teile an die Fläche absetzt, die Farben sind meist ein zerriebener und flüssig aufgelöster Körper. Der Unterschied des Bindemittels der Farbe ist nun in hohem Grade wichtig; in entfernterem Sinn allerdings wiegt auch diese Seite des Materials in der Malerei mit als das plastische Material, aber notwendig verändert sich doch der Charakter des Scheins, der sich auf der Fläche ausbreitet, je nachdem das Bindemittel durch seine Fettigkeit einen volleren Eindruck von Lebenswärme mit sich bringt, oder durch mehr wässerigen Charakter kälter wirkt und das Auge daher mehr nach der

Digitized by Google

Form als ſolcher hinleitet. Man ſieht nun, wie dies mit der Art der Fläche zuſammenhängt: die Mauerfläche wirkt ebenfalls kälter und zugleich kann ſie nicht das Bindemittel des Öls in ſich aufnehmen, Leinwand und Holz wirkt an ſich wärmer und nimmt zugleich dies Mittel auf. Damit hängt die verſchiedene Art des äußeren Verfahrens, das wir ſoweit hier anführen, aufs Engſte zuſammen; wird um der dauerhafteren Bindung willen auf naſſen Kalk (al fresco) gemalt, ſo fordert dies eine Raſchheit der Ausführung, welche ſchon an ſich nicht erlaubt, in die Fülle und feinere Einzelheit des erſcheinenden Lebens ſo hineinzutreten, wie es der Ölmaler kann, weil er ſich Zeit laſſen darf. Nur unvollkommen kann ſich das Wandgemälde durch das Bindemittel des eingeglühten Wachſes (Enkauſtik) dem wärmeren Glanze nähern, den das Staffeleibild durch das des Öls erreicht; die Bindung durch andere klebrige Stoffe, Leim, Gummi, Eigelb, Feigenſaft (Tempera), konnte ſchon rein techniſch nicht leiſten, was die Bindung mit Öl, weil die Farben zu ſchnell trockneten uſw., aber auch in der äſthetiſchen Wirkung nicht, weil ihr nicht nur die tiefere Wärme der Ölfarbe abgeht, ſondern weil ſie auch das Verſchmelzen und ſanfte Überleiten der Töne und Schattierungen, das ganze Gebiet der gebrochenen Farbe, das Durchſchimmern einer Farbe durch die andere vermittelſt der Laſur entfernt nicht in der Vollkommenheit zuläßt wie dieſe. Aber auch hier können dieſe erſten, allgemeinen Bemerkungen nicht weiter fortgeführt werden, teils weil diejenigen Momente, welche mit dem inneren Geiſte der höheren Kunſt in ſichtbarerem Zuſammenhang ſtehen, an den Stellen wieder aufzunehmen ſind, wo von dieſem Geiſt, inſofern er Stil-, Zweig- und Schulunterſchiede begründet, die Rede ſein wird, teils aber, weil die Art der Farbenbindung und Technik des Auftrags ebenſo wie die Wahl des Flächenmaterials in eine Vielheit und Mannigfaltigkeit zerläuft, welche uns über die Grenzen führen würde. Mehreres davon iſt noch im Anhange von der Ziermalerei zu berühren. Nur flüchtig erwähnen wir noch zwei Formen, denen das wahre Weſen der Farbe als eines flüſſigen, nach dem Auftrage trocknenden Mittels abgeht; die eine höchſt vergänglich und im Ausdrucke trocken: die Paſtellmalerei, die andere dauernder, als jedes eigentliche Gemälde, weil die Farbe als eine Vielheit beſonderer harter Körper feſt in die Fläche eingelaſſen wird, weniger trocken, weil bunte Steine und gefärbte Glasſtifte einen ſatteren Ton haben, aber der

Digitized by Google

verschmelzenden Übergänge weniger fähig als jede andere Weise der malerischen Ausführung: die Mosaik. Sie ist eigentlich eine Übertragung der Darstellungsart der Stickerei, die auf gegittertem Grunde würfelförmig einnäht, in festes und hartes Material, versteinerter Teppich, und sie sollte ebensowenig als dieser mit den Feinheiten der eigentlichen Malerei wetteifern wollen, wie es die ausgezeichnete Mosaikschule des Vatikans in jenen großen Gemäldenachbildungen getan, welche man in der Peterskirche sieht. Sie verdient hohe Anerkennung, wenn der Mosaizist es versteht, mit wenigen Mitteln die Hauptstellen des Ausdrucks, die wesentlichsten Lagen des Schattens und der Hauptfarbe so zu bestimmen, daß sie in entsprechender Entfernung eine große Gesamtwirkung machen: sie muß sich bewußt bleiben, daß sie ungefähr so zu Werke gehen muß wie die Papierausschnitte, die vor das Licht gehalten ein Bild an die Wand werfen, oder, damit wir die Farbe nicht übersehen, wie die Dekorationsmalerei für die Schaubühne. Was sie leisten kann, beweist vor allem die große Pompejanische Mosaik der Alexander- und Dariusschlacht, der Orpheus auf dem Fußboden des römischen Hauses bei Rotweil.

§ 661

Die Abhängigkeit von der landschaftlichen Umgebung hört 1
auf, das Verhältnis zur Baukunst wird zur freien Verbindung,
die aber, sei sie bleibend oder veränderlich, nicht in Beziehungs-
losigkeit sich verlieren soll. Die Größe des Maßstabs ist nach § 649 2
zwar relativ, doch nicht schlechthin: das Auge fordert seine Bahn,
der Unterschied der Stoffe, der Bestimmung, der damit wesent-
lich zusammenhängenden Verknüpfung mit der Architektur bringt
auch verschiedene Größeverhältnisse mit sich; das Kolossale ist be-
schränkter, das Kleine berechtigter als in der Bildnerkunst.

1. Nur mittelbar, sofern ein Werk der Baukunst mit seinen Umgebungen zusammenwirken soll, wird die Malerei, wie sie sich an ihren Flächen ausbreitet, in das Verhältnis zur umgebenden Natur und Architektur hineingezogen; an sich ist das enge Band, welches diese und die Bildnerkunst an die weitere Umgebung bindet, abgeworfen.

Digitized by Google

Zum Bauwerke selbst aber soll das Wandbild natürlich in einem inneren Verhältnis stehen; die Reihe der Gegenstände soll eine organische Beziehung auf das Ganze des Gebäudes, die einzelnen Gegenstände auf den Teil desselben haben, den sie schmücken, auch in der Weise der Behandlung soll diese Beziehung berücksichtigt werden. Das Staffeleibild dagegen ist transportabel, von der bleibenden Verbindung mit der Architektur gelöst, und diese Lösung entspricht ganz dem Wesen der Malerei als einer innerlichen, aus dem Innern den fliegenden Schein da oder dorthin frei werfenden Kunst, die denn, auch in diesem äußerlichen Sinne beweglich, es gestattet, daß ihr Werk nach Bequemlichkeit und Stimmung in diesen oder jenen Raum versetzt und zur bequemeren Betrachtung aufgestellt wurde. Doch hat auch diese Willkür natürlich ihre Grenze; das Werk soll zum Raume stimmen, der Raum auf das Werk hinweisen; Sammlungen, Galerien, obwohl, wie die Verhältnisse einmal liegen, gut und unentbehrlich, sind an sich Unnatur (vgl. § 507, Anm. 2). Die strengere Beziehung ist natürlich für das größere Werk gefordert, das in bedeutungsvollem öffentlichem Raume aufgehängt wird und sich dem monumentalen Charakter des Wandbildes nähert; ungleich mehr Willkür steht der Aufstellung im Privathause zu, doch ist es auch hier eine Geschmacklosigkeit, wenn Großes und groß Behandeltes, Tragisches, dem Raume des täglichen Wohnbedürfnisses angeheftet wird; übrigens tritt auch ein gegensätzliches Motiv ins Spiel und gerade z. B. die Wände, zwischen denen der Nordländer seine Winter verlebt, mag er gern mit Bildern südlicher Landschaft schmücken.

2. Die Willkür in den Größenverhältnissen, wie sie im Wesen der Malerei liegt, ist doch keine unbeschränkte. Es bleibt eine absolute Forderung des Auges übrig, die von jenem allgemeinen Gesetze, daß ein Werk der Kunst nicht zu groß und nicht zu klein sein soll (§ 36, 1), noch zu unterscheiden ist. Es ist vornehmlich das Extrem des Kleinen, wovon es sich hier handelt, denn es versteht sich, daß durch die Relativität der Größen eine Versuchung für die Malerei zunächst von dieser Seite her naheliegt. Das Auge will nicht nur, daß der Gegenstand ohne besondere Anstrengung sichtbar, in seinen Teilen unterscheidbar sei, es will auch eine Größe, die ihm die zureichende Bahn gibt, auszulaufen, mit dem nötigen tenor sich zu bewegen, es will nicht zu bald fertig sein, es will eine Zeit, sonst schlüpft ihm der Gegenstand, wie zu

Digitized by Google

kleine Geldmünze zwischen den Fingern durchfällt, zwischen den Sehnerven und der inneren Anschauung hinweg. Kleinheit in dem Maße, dessen Grenze hiemit bezeichnet ist, entspricht nun vermöge eines natürlichen symbolischen Verhältnisses zwischen Maßstab und Nachdruck, Behandlung, sowie lokaler Bestimmung des Gegenstandes, vorzüglich genreartigen oder genreartig, etwa auch humoristisch, satyrisch behandelten Stoffen; solche in heroisch großen Formen auszuführen und in Wandgemälden etwa gar an großen nach außen gewendeten Flächen eines Gebäudes zum Anspruche des Öffentlichen und Monumentalen hinaufzuschrauben ist unnatürlich. Es mag allerdings auch Genrebilder geben, welche eine besonders glückliche und schwungvolle Natur mit einer gewissen Größe des Stils behandeln, die sich dann zu Fresken und zu großem Maßstab in Staffeleibildern zur Aufstellung in bedeutenderen Räumen eignen (z. B. Carl Müllers Karnevalsbilder in Stuttgart); im Übrigen ist das Genre eine Darstellung der kleineren Seite des Lebens und es bleibt daher im Ganzen und Großen bei dem Gesagten; die lokale Bestimmung ist die engere häusliche. Das Porträt wird bald ebendieselbe, bald eine öffentliche Bestimmung haben und dies begründet natürlich ebenfalls verschiedenen Maßstab. Bei der Landschaft kommt es auf Stoff und Auffassung an: große und heroisch aufgefaßte Natur eignet sich für Fresken und fordert bedeutenden Maßstab auch im Staffeleibilde; der gemütlich belauschte Moment einer bescheidenen, einer mehr physiognomisch aufgefaßten Natur wird diese Ansprüche nicht machen; man will das in der Nähe sehen, sich als Einzelner einsam darein vertiefen. Dagegen wird nun bei den großen, mythischen, heroischen, geschichtlichen Stoffen das Auge jene allgemeine Forderung einer sattsamen Bahn, geleitet von derselben Symbolik wie dort bei den kleineren Stoffen, mit besonderem Nachdruck geltend machen; zugleich liegt es in der Natur dieser Stoffe selbst, da der große Gegenstand dem Allgemeinen angehört, daß das Bild einen öffentlichen Charakter hat, also von Vielen gesehen sein will. Beide Momente fallen zusammen und begründen die Bestimmung, daß das Großartige auch groß sein soll. Dies führt uns nun aber auf das dem allzu Kleinen entgegengesetzte Extrem: die Größe kann in der Malerei nie so ins Kolossale gehen wie in der Skulptur; bei einem gewissen Grade derselben muß der Klarheit der Sinneswahrnehmung Abbruch geschehen, weil im Gemälde die Gestalt nicht mit dem scharfen Um-

Digitized by Google

risse des wirklichen Körpers sich von einer wirklichen äußeren Umgebung abhebt, sondern eine mitdargestellte scheinbare Umgebung die ersteren mehr oder minder abschwächt, daher jene Deutlichkeit der äußersten Grenzen wegfällt, welche dem Auge möglich macht, auch ein sehr Ausgedehntes noch als ein geschlossenes Ganzes aufzufassen. Es hat aber eine Kolossalität, welche das natürliche Maß sehr bedeutend überschreitet, in der Malerei überhaupt keinen Sinn. Es handelt sich nämlich hier doch im Wesentlichen nur von der menschlichen Gestalt; wird nun diese sehr kolossal dargestellt, so muß ja Haus, Wand, Baum usw. ebenso kolossal gegeben werden, und doch geht einer solchen Vergrößerung des Umgebenden aller Zweck ab, da bei diesem nicht so wie bei jener die Rede davon sein kann, eine geistige Größe symbolisch in einer äußeren auszudrücken. Freilich kann die Umgebung wegfallen und z. B. Goldgrund an ihre Stelle treten wie bei jenen kolossalen Christusbildern in den Tribunen der Basiliken; allein auch da ist nicht an Größenverhältnisse zu denken, wie die der Kolossalbilder aus Phidias' Hand. Riesengemälde wie jenes 120 Fuß hohe Bildnis des Nero in Rom sind keine Kunstwerke mehr, sondern prahlerische Kunststücke wie die Extreme des Kleinen, ja sie sind wertloser als diese; ein Miniaturmaler ist immer noch weit mehr eigentlicher Künstler als ein faustfertiger Großmaler, und da das Kleine der Malerei natürlich ist, so steht er umgekehrt, wenn wir wieder nach der Plastik zurücksehen, auch über dem Bildner, der *bloß* sehr Kleines hervorbringt; geht es aber bis zu einem äußerst Kleinen herunter, so hört die Selbständigkeit des Werkes auf, es kann nur an Sachen der kleinen Tektonik angebracht werden, und wir befinden uns im Gebiete der Zierkunst.

§ 662

1 Das *künstlerische Verfahren* der Malerei zerfällt in eine bedeutendere Reihe von Momenten als das der andern bildenden Künste. Das erste derselben, die *Zeichnung*, hat es nur mit der festen Form zu tun, deren Schein sie durch den Umriß auf die Fläche zieht (§ 649). Sie ist das *plastische Moment* in dieser Kunst, und die Bildung des Malers als Zeichners hat von denselben Übungen und Kenntnissen auszugehen wie die des Bildners.

Digitized by Google

Ohne den festen Halt ihres Bandes verliert sich die Malerei in 2
das Musikalische. Sie entwickelt in der Bestimmtheit und Rein-
heit ihrer Ausbildung ihre eigene Schönheit und an sie schließt sich
das Prinzip der direkten Idealisierung, wie solches gegenüber
dem entgegengesetzten, das in der Malerei die Herrschaft erlangt
hat, sich noch immer geltend zu machen berechtigt ist (vgl. § 657).

1. Auch das Verfahren der Bildnerkunst zerfällt in mehrere Momente: sie stellt zuerst das Modell her und spaltet dann die Ausführung in einen gröberen, dem bloßen Techniker anheimfallenden, und einen feineren, vom Künstler selbst zu übernehmenden Teil; die Malerei aber erweist sich als eine geistig vermitteltere Kunst, die Reihe von Akten, die ihr Verfahren durchläuft, ist reicher, denn sie enthält Solches, was vorher das Prinzip einer ganzen Kunst bildete, als bloßes Moment in sich: sie setzt die Plastik voraus und nimmt ihre Seele, des Körpers entkleidet, in sich auf, um ihr im weiteren Fortgang ein neues Kleid in anderem Sinne zu geben; daher behält hier, wie schon hervorgehoben ist, der Künstler Alles in der Hand und verschmelzt zwei vorausgehende Momente im dritten zum vollen Kunstganzen. Das erste dieser Momente, die Zeichnung ist es nun, wodurch die Plastik in veränderter Form innerhalb der Malerei wieder auftritt, denn sie stellt jene Übersetzung der Gestalt auf die Fläche her, von welcher im Allgemeinen schon § 649 gehandelt hat. Was wir soeben Entkleidung vom Körper genannt haben, besteht zugleich notwendig im Wegfall von Licht und Schatten, welche das Bildwerk von außen empfängt; die Zeichnung ist bloße Umschreibung der Gestalt nach ihren äußersten Grenzen und nach einem Teile der inneren, soweit nämlich die Einzelformen innerhalb jener in solcher Bestimmtheit sich abheben, daß sie in einem Umriß zu fassen sind. Dennoch gibt schon diese bloße Umschreibung (Kontur) einen Begriff von der wirklich raumerfüllenden Bildung: das schaffende Auge versetzt sich in ihre Mitte und erzeugt wie aus einem inneren Kern herausbauend sich das Bild des vollen Ganzen. Die gute, die gefühlte Zeichnung nötigt das Auge dazu, indem sie durch Fluß und wechselnden Druck und Dünne der Umrißlinie den Schwung der gefüllten, runden, in die Dimensionen des Raumes ausschwellenden organischen Formen andeutet. Auch der Bild-

Digitized by Google

hauer muß zuerſt zeichnen lernen und der ausführende Meiſter zeichnet ſein Werk, ehe er es modelliert; dies iſt hier bloße Vorübung und Vorarbeit, aber doch entwickelt ſich in ihr und legt ſich in ſie das Gefühl des Ganzen der Geſtalt, wie es dann im Modell und in der Ausführung gegeben wird. Der Maler nun hat natürlich noch andere Gegenſtände zu zeichnen als die (tieriſch und) menſchlich organiſche Geſtalt, dieſe aber iſt doch und bleibt auch für ihn die höchſte Aufgabe und erſt nachdem er in ihrer Nachbildung geübt iſt, mag er ſich auch auf Zweige werfen, worin ſie nur eine Nebenrolle ſpielt. Er iſt daher in dieſem Stadium auf dieſelben wiſſenſchaftlichen Kenntniſſe gewieſen wie der Bildner, auf Proportionen und Anatomie. Weſentlich verlangt hiebei ſeine Ausbildung eine Methode, die ihn ſo raſch als möglich an die Nachbildung der vollen Geſtalt führt, denn von dem Abzeichnen des Gezeichneten lernt man nicht Übertragung auf die Fläche. Die Zeichnung ſoll nun, zunächſt beſonders im Anatomiſchen und den Verhältniſſen, vor Allem richtig ſein; auf die Verzeichnungen, die man großen Meiſtern verzeiht, darf ſich kein Schüler berufen, gewiſſer Unrichtigkeiten, die dieſe ſich um äſthetiſcher Motive willen erlaubt haben, nicht zu gedenken. Obwohl nun die Zeichnung dem Ganzen der Malerei gegenüber nur ein Moment darſtellt, iſt ſie doch auch im Reich des Schönen für ſich, wie wir dies eben ſchon damit ausgeſprochen haben, daß wir das Ganze der Geſtalt in ihr wie in einem Keim ſahen, welchen die Phantaſie des Beſchauenden aufſchließt und zur vollen Blume entfaltet. Die ſichere, kräftige, ſchwungvolle Fauſt des Meiſters führt Griffel, Kohle, Feder in einem Schwunge, der die reinſte Geſtaltenfreude hervorruft, man glaubt ſich durch ſie in die geheime Werkſtätte verſetzt, worin der Meiſterin Natur das höchſte Produkt ihrer organiſch bauenden Kraft in einem erſten Bilde vorſchwebte. Ja ſchon ein hingeworfener Teil, ein Rumpf, ein gewaltiger Arm, Fuß kann die Meiſterhand verkündigen und den Kenner entzücken. Die ſchön geführte Linie wird durchaus im lebendig ſchauenden Auge wieder flüſſig, ſie lebt, man ſieht ſie werden, wie in Wirklichkeit das volle Gebilde wird und ſich entwirkt. Ja ſchon der reine Zug der Linie an ſich, das klare und doch leichte Durchſchneiden durch das Leere, wenn es auch noch keine beſtimmte Geſtalt zuſammenſetzt, hat bedutungsvollen Reiz und läßt auf den Künſtler ſchließen; die Anekdote von der Linie, die Apelles auf der Tafel des abweſenden Protogenes zieht, beweiſt, was

Digitized by Google

die Alten von diesem Punkte hielten. Wird der Maler kein fertiger Zeichner, ehe er zum Pinsel schreitet, so schwebt er zeitlebens im Bodenlosen, im Lyrischen, im Subjektiven, im Musikalischen. Es ist die Scheu vor der Sache, vor dem Bestimmten und Gründlichen, was den Dilettanten abhält, erst ein tüchtiger Zeichner zu werden, und ihm vor der Zeit die Palette in die Hand schiebt. Die Vorliebe der englischen Malerei für das Nebelhafte, Unbestimmte, Verschwommene, Verfaserte hängt, wie mit der nationalen Neigung zum Sentimentalen, so mit dem in England sehr verbreiteten Dilettantismus zusammen. Die Zeichnung ist das Grundgerüste, die feste Knochenbildung im Körper der Malerei, sie muß, nachdem sie von den Weichteilen (der Farbe) umhüllt ist, als die tragende, maßbestimmende Kraft durch die Umhüllung sichtbar sein.

2. Es leuchtet nun ein, wo der direkte Idealismus in der Malerei seinen Boden hat: er lebt in der Zeichnung, er läßt diese über die Farbe vorherrschen, denn sein Prinzip ist das der Plastik und die Zeichnung, wie wir gesehen, das plastische Moment in der Malerei. Es kann allerdings ein Maler ganz besonders Meister der Zeichnung, im Kolorit schwächer oder wenigstens ungleich, doch aber kein direkter Idealist sein; dann ist er nicht nach allen Seiten in entsprechendem Verhältnis zur Reife gediehen, er hat aber nicht die Grundintention seiner Auffassung in das Moment der Zeichnung gelegt, denn dies ist verstanden unter dem Vorherrschenlassen der letzteren. Der Idealist (soweit wir ihn bis jetzt kennen, solange wir sein Verhalten zum Unterschied der Stoffe nicht besprochen) verlangt, daß die einzelne Gestalt normal schön sei wie in der Skulptur, und da die Zeichnung eben vor Allem es ist, welche die Gestalt herstellt, so legt er das Gewicht auf diese, gibt sich ganz der Welt der Linie, des Konturs hin. Da aber die Zeichnung nur ein Moment im Verfahren der Malerei ist und bestimmt, in gewissem Sinne zu verschwinden, so ist mit ihr auch das Prinzip, das sich auf sie stützt, zur Unterordnung bestimmt. An diesem Punkte wird die Sache in der Erörterung der Stilfrage wieder aufgefaßt werden.

§ 663

Dennoch beginnt schon im Gebiete der Zeichnung der Austritt aus den Grenzen der Plastik. Sie zieht mehr in ihr Bereich

Digitized by Google

als dieſe, indem ſie auch Körper von unbeſtimmtem Umriß andeutend wiedergibt, und da ſie mit eigenen Mitteln den Schein der Erſtreckung in die Tiefe erzeugen ſoll, ſo hat ſie Körper der verſchiedenſten Art in der Veränderung und Verkleinerung darzuſtellen, welche ihre Geſtalt und Größe nach den Graden des Zurückweichens von einem beſtimmten Sehpunkt anzunehmen ſcheint: Verkürzung im Einzelnen, Linearperſpektive im Ganzen. Die Malerei iſt hiedurch an ein beſonderes Gebiet wiſſenſchaftlicher Kenntniſſe gewieſen.

Die leichte Linie kann, wie auch ſchon zu § 651 berührt iſt, bereits mehr geben als die Mittel der Bildnerkunſt; ſchon Griffel, Blei, Kohle, Kreide, Feder vermag das Kleine, Dünne, unbeſtimmt Gebildete, kontinuierlich Ausgebreitete teilweiſe nachzubilden, das Brüchige, Verwitternde, Rauhe oder Glattere der Oberfläche von Erdformen und Gebäuden, Wolken, Wellen, Blätter und Gräſer, Fältchen, Haare uſw. anzudeuten. Dieſes Reich des Unbeſtimmten ſpielt eigentlich bereits in die Perſpektive hinüber, denn es beſteht zum Teil in Einzelheiten, die gegenüber dem Maßſtab unſerer Sehkraft ſo ins Kleine ſich verlieren, daß wir ſie nur zerfloſſen, nur in Maſſen ſehen, und eben dies Unbeſtimmte kann der Zeichner auch unbeſtimmt wiedergeben. Es iſt nicht der leichteſte Teil ſeiner Aufgabe und erſt einer reifen Kunſt gelingt ein geniales Hinwerfen dieſer Zufälligkeiten. Die plaſtiſche Richtung wird ſich inzwiſchen auch hier geltend machen, indem ſie nach dieſer Seite hin teils ſtrenger ausſcheiden, teils zu genau und deutlich nachbilden wird (z. B. den Baumſchlag in der heroiſchen Landſchaft). An ſich aber iſt das plaſtiſche Gebiet, ſofern es ſich durch die Zeichnung in der Malerei wiederholt, hiemit um ſo mehr ſchon überſchritten, da die meiſten dieſer unbeſtimmten Andeutungen ſich bereits auf die mitdargeſtellte, in die Tiefe ſich hineinverlaufende Umgebung beziehen. — Die eigentliche Perſpektive nun aber hat es mit allen Körpern, ſowohl den feſt, als den unbeſtimmt gebildeten und maſſenhaft ausgebreiteten, ſowohl den großen als den kleinen zu tun. Es entſteht hier ein neues Gebiet künſtleriſcher Aufgabe dadurch, daß der optiſche Schein, nach deſſen Geſetzen das Auge die wirklichen Dinge im Raume ſieht, auf der Fläche künſtlich wiederzugeben, daß

Digitized by Google

ein Schein dieſes Scheins herzuſtellen iſt. Die Gegenſtände, wie ſie vom Sehpunkt aus in die Tiefe zurücktreten, verändern je nach ihrer Stellung ſcheinbar ihre Form: das Runde ſcheint oval, die in gleicher Breite fortlaufende Straße ſcheint pyramidaliſch uſw.; zugleich verkleinern ſie ſich ſcheinbar nach dem Grad ihrer Entfernung. Die ſcheinbare Veränderung der Form beſtimmt ſich verſchieden, je nachdem der Sehpunkt höher als die Gegenſtände (ſog. Vogelperſpektive), oder tiefer (Froſchperſpektive) oder in gleicher Bodenhöhe genommen iſt; dazu kommt der Unterſchied, ob das Auge ſich der Mitte eines Gegenſtandes gegenüber befindet, oder ob es ihn ſeitlich faßt. Die Verkürzung iſt nichts Anderes als dieſe ſcheinbare Formveränderung in Anwendung auf einen einzelnen Gegenſtand oder den einzelnen Teil eines Gegenſtandes, der ſo geſtellt iſt, daß die wirkliche Länge vom Auge des Zuſchauers ab in die Tiefe zurückweicht, dieſem in einem zuſammengezogenen Bilde erſcheint. Ohne Licht und Schatten würde ſich das Auge in dieſem Falle über die Form des Gegenſtandes notwendig täuſchen, dennoch hat der Maler, ehe er dieſe weſentliche Ergänzung hinzugibt, das Geſetz der Zuſammenziehung der Linie an ſich als Zeichner darzuſtellen. Es verſteht ſich, daß die Verkürzung vorzüglich an Gegenſtänden, welche im Vordergrund als Hauptgegenſtände oder doch mit einiger Bedeutung hervortreten, das Intereſſe des künſtleriſchen Studiums in Anſpruch nimmt, und was den Unterſchied der Stoffe betrifft, daß es namentlich der höher organiſierte Leib, vor Allem der menſchliche, iſt, deſſen wunderbarer Bau die unendlichen Motive ſeiner Schönheit in bewegter Fülle enthüllt, wenn Wendungen, Stellungen aller Art ſeine Glieder teils unmittelbar richtig, teils in ſolchen Verſchiebungen darſtellen, aus denen das Auge das richtige Bild erſt wieder erſchließt; ein verſtärkter Akzent ſcheint auf den Reiz der organiſchen Schönheit zu fallen, wenn er im verſchobenen Bilde ſich aufſuchen läßt. Die Geſetze der Perſpektive im Ganzen nun ſind Gegenſtand eines Zweiges der Mathematik und der Maler muß ſich mit demſelben vertraut machen; ein neuer Umkreis von wiſſenſchaftlichen Kenntniſſen, welche der Bildner nicht bedarf, iſt alſo durch die Übertragung auf die Fläche nötig geworden. Doch wird es ſich ähnlich verhalten wie mit der Anatomie: der Künſtler muß ſich das Weſentliche der Lehre aneignen, doch nur, um das Gelernte in eine freie, zum Inſtinkt gewordene Fertigkeit umzuſetzen, worin der Geſchmack

Digitized by Google

der exakten Gelehrſamkeit völlig getilgt iſt; die Perſpektive ſoll als Augenmaß in ſein Auge einkehren, oder richtiger: vorher darin ſitzen und durch die Wiſſenſchaft nur verſchärft werden. Überdies vermag aber die Wiſſenſchaft dieſes Gebiet des optiſchen Scheins nicht in ſeinem ganzen Umfang zu faſſen und zu durchdringen; es iſt namentlich das Gebiet der runden Formen in der Mannigfaltigkeit ihrer Kurvenverbindungen, wo ihr eine Grenze in der Auffindung des Geſetzes der optiſchen Scheinveränderung geſteckt iſt; gerade hier, in dieſem wichtigen Gebiete der Verkürzung, iſt das Gefühl und die Naturbeobachtung des Künſtlers an ſich ſelbſt gewieſen. — Es geht nun in allen hier aufgeführten Punkten die Zeichnung als erſtes Moment der Malerei allerdings über die Bildnerkunſt weſentlich hinaus. Dennoch bleibt es auch angeſichts dieſer neu eingetretenen Kunſtbedingungen dabei, daß ſie das plaſtiſche Moment in der Malerei iſt, was übrigens natürlich mehr von dem engeren Gebiete der Verkürzung als von der Perſpektive im Ganzen und Großen gilt. Das Prinzip der direkten Idealiſierung wird ſich daher nicht auf die einfache Erſcheinung der Geſtalt beſchränken, ſondern auch auf ihre optiſchen Verſchiebungen werfen; ja der Meiſter der ſchönen Einzelgeſtalt, der ſtilvollen Zeichnung wird mit beſonderer Vorliebe ſeine ſichere und energiſche Fauſt darin zeigen, daß er den Körper in allen kühnſten Wendungen und der dadurch gegebenen Scheinveränderung der Formen vorführt; er wird ſogar in nicht geringer Verſuchung ſein, zu vergeſſen, daß das reflektiertere Intereſſe, das die Formen durch die Verkürzung gewinnen, ohne beſtimmte Motivierung nicht aufzuſuchen iſt, daß hier eine Verſuchung zur Manier liegt, er wird mit ſeiner Macht über die Form prahlen, in das Gewaltſame, Verdrehte geraten und ſo mitten in ſeiner urſprünglich plaſtiſchen Richtung gerade das plaſtiſche Schönheitsgeſetz verletzen. Nur weil er auch in ſeinen Verirrungen immer groß iſt, verzeiht man dieſe Ausartung des Stils in die Manier dem Michelangelo; die verderblichen Wirkungen mußten ſich einſtellen, ſobald die Genialität des Meiſters dieſe Abwege nicht mehr am Bande ihres erhabenen geiſtigen Feuers hielt. — Die Andeutung des Unbeſtimmten und die Perſpektive im Großen führt nun beſtimmter als die Verkürzung in das Spezifiſche der Malerei hinein, denn hier handelt es ſich vornehmlich vom mitgegebenen Raum mit den mancherlei unorganiſchen oder nur vegetabiliſchen organiſchen Körpern,

Digitized by Google

aus denen er sich zusammenbaut. Das Zurückweichen im Ganzen hat selbst in der bloßen Zeichnung schon eine gewisse stimmende Wirkung, die drei Gründe: Vorder-, Mittel-, Hintergrund unterscheiden sich bereits und zeigten ihre mehr als bloß äußerliche Bedeutung. Doch solange nicht das weitere des malerischen Verfahrens hinzutritt, bleibt diese Seite ein bloßer Ansatz.

§ 664

Da aber die Malerei den vollen Schein des Sichtbaren geben soll, so bleibt die Zeichnung nur das erste Moment in dem Ganzen dieser Kunst. Sie verhält sich zu diesem wie der Begriff zu seiner Wirklichkeit und entspricht der Phantasie vor der Kunst im Systeme der Ästhetik. Sie kann sich trotzdem von den weiteren Momenten abtrennen und als Umriß oder Skizze für sich auftreten (vgl. § 493, 2). Diese Form ist geeignet für Kunsttalente, die in der Erfindung stärker sind als in der Ausführung, und für Stoffe, in denen die Idee über den Körper der Darstellung oder die Schönheit der Form über die Innerlichkeit des Ausdrucks vorschlägt.

Die Zeichnung verhält sich zum Ganzen der Malerei wie der Begriff zu dem Körper, in welchem er realisiert ist; sie ist das Männliche, Zeugende in der malerischen Hervorbringung; der Künstler legt seine Erfindung zuerst in ihr nieder, sie liegt unmittelbar, als erstes Festland, an der Quelle der inneren Schöpfung, gehört mit ihr noch aufs Engste zusammen und entspricht so, gegenüber der Schattierung und Farbe, dem noch körperlosen inneren Bilde der Phantasie überhaupt gegenüber der Ausführung, der Kunst überhaupt. Daher sind, wie schon zu § 493, 2. erwähnt ist, die Handzeichnungen der großen Meister von so hohem Werte; man sieht noch unmittelbar in die Werkstätte des Schaffens, schöpft das Quellwasser am Ursprung, sieht den ersten genialen, noch nicht eigentlich körperhaften und doch in sich schon so sicheren, festen Wurf. Dem widerspricht nicht, daß man zugleich an den Spuren des Zweifels, den Verbesserungen erkennt, wie doch schon auf diesem ersten Schritte die Phantasie zu erfahren bekommt, daß das

Digitized by Google

erst innere Bild noch blaß und unbestimmt war (vgl. § 492). In fortgeschrittener Weise zeigten die Kartone zu Fresken den Künstlergedanken in seiner ursprünglichen geistigen Bestimmtheit. — Der Umriß bleibt nun zwar bloßer Anfang, soll aufgehobenes Moment werden, aber er kann sich als besonderer Zweig fixieren. Das Recht zu dieser Isolierung ist in § 662, 1. mit dem Satz ausgesprochen, daß die Zeichnung relativ eine Welt der Schönheit für sich entwickle, wozu die Anmerkung sagt, daß die Phantasie aus dem schwungvollen Umrisse sich das Ganze der Gestalt herausbaut. Subjektiv entspricht die Skizze jenen Künstlernaturen, von denen zu § 493, 2. die Rede gewesen ist als solchen, die ein inneres Hemmnis ihrer Organisation abhält, von der Erfindung und dem ersten, noch auf ihrer Seite liegenden Schritte der Ausführung zur vollen Ausführung fortzugehen; objektiv solchen Stoffen, worin die Idee den festen Körper gewissermaßen durchbricht und die vorwiegende Geistigkeit des Ganzen es nicht verträgt, in den vollen Schein der Realität, wie ihn die Farbe gibt, hereinversetzt zu werden. Dazu eignet sich die Skizze, weil sie den erfindenden Gedanken, die Seele gleichsam bloßlegt und der von Szene zu Szene vorwärts drängenden Fülle der Phantasie Genüge tut. Es ist klar, daß es sich hier hauptsächlich vom Anschluß an Dichtwerke handelt: das Allegorische und Geisterhafte in Dante, das von innen heraus unruhig genial Bewegte in Goethes Faust fordert mehr zur Skizze, als zum Gemälde auf. Doch können natürlich auch sattere, körperhaftere Stoffe in dieser Form behandelt werden; vorzüglich lädt die schöne Einfachheit des alten Epos dazu ein. Hier kommt ein weiterer Grund dazu: die plastische Natur der Zeichnung macht sich wieder geltend und wird von den idealen Gestalten eines Homer angezogen, deren skulpturartige, reine Formen mehr für die Linie, als für die volle Realität der Farbe sich eignen.

§ 665

1 **Das, von dem Ganzen des malerischen Verfahrens ebenfalls trennbare, zweite Moment ist die Herstellung des Scheins der vollen räumlichen Ausdehnung durch Licht- und Schattengebung. Sie hat das in § 241—245 dargestellte Erscheinungs-**
2 **gebiet nachzubilden. Dabei bringt schon die Bestimmtheit der**

Digitized by Google

technischen Mittel eine gewisse Abweichung vom Vorbilde mit sich; überdies tritt aber die allgemeine Aufgabe der idealen Umbildung jedes Naturschönen hier mit neuen Forderungen auf, insbesondere mit der, daß die Beleuchtungsverhältnisse mit der Bedeutung der Gegenstände in Zusammenstimmung gebracht werden.

1. Obwohl der Umriß bereits den Keim der ganzen Gestalt enthält, den die Phantasie des Zuschauers sich selbst entwickeln kann, so muß nun doch die Malerei natürlich mit eigenen Mitteln das tun, was am Bildwerke das gegebene äußere Licht vollzieht: sie muß durch Licht und Schatten, die sie auf die Fläche legt, den bloßen Umriß ausfüllen und die Formen und Entfernungen der Gestalten aufzeigen. Da im Allgemeinen heller Grund der Fläche vorausgesetzt ist, so ist dies Verfahren natürlich vorherrschend Schattieren, doch wird auch Aufsetzung von Lichtern nötig. Auch dieser Schritt der Malerei kann sich von der Ergänzung durch die Farbe trennen als ausgeführte Zeichnung, als Darstellung mit flüssigen Mitteln (Tusche usw., auch Ölfarbe, wo denn das sogenannte Grau in Grau einen Anklang von Farbenton erhalten kann), dann in der vervielfältigenden Technik des Metallstichs, Holzschnitts, Steindrucks. Es können dabei verschiedene Stufen, von der bloß leichten Andeutung bis zur vollen Ausführung des Schattens, eingehalten werden; jene liegt in der unmittelbaren Nähe der bloßen Zeichnung, diese nähert sich schon der Malerei mit Farbe. In der Tat ist in der ausführlichen Licht- und Schattengebung die Farbe als ein fühlbarer Anklang mitgesetzt, denn die Unterschiede der letzteren sind in ihrer spezifischen Qualifikation wesentlich zugleich Unterschiede des Dunkels und auch der schattierende Zeichner hat im Dunkel einen hellfarbigen Stoff, im Licht einen dunkelfarbigen wohl vom Gegenteil zu unterscheiden, zudem läßt Art und Strich der Lichter mit der Beschaffenheit der Stoffe zugleich auf ihre Farbe schließen. Durch die Fülle, welche demnach schon in den Licht- und Schattenverhältnissen gegeben ist, entsteht die Schwierigkeit, daß schon bei diesem Gebiet eine Reihe von Begriffen zur Sprache kommt, welche doch erst bei der Verbindung mit der Farbe ihre erschöpfende Darstellung finden.

2. Das Licht- und Schattenleben ist schon als naturschöne Er-

Digitized by Google

ſcheinung aufgeführt, ſeine Reize ſind in ihren Hauptzügen dargeſtellt in den angegebenen Paragraphen, und es ſcheint, als wäre nun zu jener Darſtellung nichts hinzuzufügen, als daß, wie alles Naturſchöne in der Kunſt zu idealiſieren iſt, ſo auch dieſe Seite ſeiner Erſcheinung. Allein das Idealiſieren hat in jeder beſonderen Kunſtweiſe ſeine eigenen Wege und die Gebiete, die wir nun betreten, fordern einen ſo ſpeziellen Rückblick auf das Naturſchöne (vgl. § 510), daß auch die Umbildung der erlauſchten Geheimniſſe in künſtleriſche Feinheiten ſich mit einer Beſtimmtheit geſtaltet, die eine eigene kleine Welt von Kunſtbegriffen mit ſich bringt. Wir bleiben zunächſt im Allgemeinen und bemerken zu dem erſten Satze dieſes Teils unſeres Paragraphen, daß nun auf den Unterſchied des Nachahmungsmittels vom lebendigen Gegenſtand ein Nachdruck fällt, wie bei der Bildnerkunſt noch nicht; denn freilich iſt Stein und Erz ein Anderes als Fleiſch uſw., und liegt in dieſem Unterſchiede die eine Urſache der Kunſtbedingungen, aber noch viel weiter iſt der Abſtand zwiſchen dem unerreichbaren Glanz und Leben des Lichts und den toten Stoffen, die ſeinen Schein wiedergeben ſollen. Da muß nun im Dunkel nachgeholfen werden, der Abſtand zwiſchen dem Glanze des Lichts und zwiſchen dem toten Stoffe des Weiß, der ihn wiedergeben ſoll, muß ſich in einen Abſtand der übrigen Teile des Bildes von dieſem Weiß verändern, dieſelben müſſen in dem Verhältnis dunkleren Ton haben, in welchem dies hinter ſeinem Vorbilde zurückbleibt. Es liegt aber etwas Tieferes hinter dieſer äußeren Nötigung, was jedoch erſt bei der Betrachtung der Farbe in ſeinem ganzen Gewichte zur Sprache kommen kann; hier iſt nur erſt ſoviel zu ſagen, daß die Abdämpfung, die aller Glanz des Unmittelbaren in dieſer Behandlung erfahren muß, bereits ſelbſt eine Art von Idealiſierung, ein Ausdruck davon iſt, daß das Naturſchöne in gewiſſem Sinne ſterben mußte, um in der Phantaſie und Kunſt zum Leben zurückzukehren. In ſeiner eigentlichen Beſtimmtheit aber enthält nun der Begriff des Idealiſierens vor Allem die Aufgabe, die der Paragraph beſonders hervorhebt. Die Lichtverhältniſſe werden mit der Bedeutung der beleuchteten Gegenſtände in der Natur ſelten ſo zuſammentreffen, wie es die Kunſt verlangt. Eine nähere Feſtſtellung hierüber iſt allerdings nicht möglich; ſo kann namentlich nicht als ſtrenge Regel behauptet werden, daß der bedeutendſte Gegenſtand auch die vollſte Beleuchtung haben müſſe; in den meiſten Fällen wird dies

Digitized by Google

natürlich sein, aber die Bedeutung verschiebt sich ja auf das mannigfaltigste, so daß es z. B. ästhetisch gefordert sein kann, eine bedeutende Figur, von welcher eine starke Wirkung ausgeht, in Schatten oder Helldunkel zurück, die Figuren aber, auf welche sie wirkt, in volles Licht zu stellen, weil es natürlich erscheint, daß die Energie durch Kraft des Schattens in das Auge falle, dagegen die Züge eines Leidenden im Hellen deutlich gesehen werden usw., wie es ja in der Landschaft sich darbieten kann, das erhabene Gebirge in Schatten, ein freundliches Tal ins Licht zu stellen. Eine natürliche Symbolik verbindet auch die Begriffe des Dunkeln und des Bösen (Judas in Leonardos hl. Abendmahl), nach Umständen kann aber ein grelles Licht angemessener sein. Überdies fällt das ganze Gewicht bald mehr auf die Beleuchtungsverhältnisse an sich, bald mehr auf das, was beleuchtet oder beschattet wird; das Erstere ist namentlich bei Landschaften der Fall, es kann sich aber in diesem und den andern Gebieten auch ein Mittleres darstellen, wo sich das Interesse an die feineren Wege des Lichts und Dunkels und an die Gegenstände gleichmäßig verteilt. Kurz es lassen sich keine Gesetze aufstellen, das Allgemeine aber, daß die Kunst der Natur, deren Sonne auf Gerechte und Ungerechte ohne Wahl scheint, zu Hilfe kommen muß, bleibt fest. Die Lichtverhältnisse werden aber in der Natur nicht bloß mit der Bedeutung der Gegenstände selten so zusammenstimmen, wie Sinn und Auge es verlangen, sie werden auch an sich trotz dem Glanz und der Kraft des Lebens niemals die Reinheit der Harmonie zeigen, wie der Künstler sie bedarf; störende Lichter, Schatten, Unklares, Schmutziges, Grelles, Stumpfes: Mängel aller Art werden, wäre es auch nur in untergeordneten Teilen, die das nicht fein gebildete Auge übersieht, auch hier das Naturschöne trüben. Gerade weil der Laie, bestochen von der unnachahmlichen Frische des Ganzen, die Mängel an dieser Seite des Naturlebens gewöhnlich unbeachtet läßt, ist auf diesen Teil der idealisierenden Tätigkeit des Künstlers noch besonders aufmerksam zu machen; Näheres gibt die weitere Entwicklung.

§ 666

Sofern sie die einzelne organisch geschlossene Gestalt zum Gegenstand hat, gehört die Licht- und Schattengebung noch

Digitized by Google

wesentlich zum plastischen Moment in der Malerei und ruft durch vollendete Modellierung die Formfreude, die der Bildner unmittelbar weckt, in vermittelter Weise hervor. Wenn dagegen ein Ganzes von bestimmten und unbestimmten Bildungen, Erscheinungen der organischen und unorganischen Natur in seinen Lichtverhältnissen darzustellen ist, so tritt das Malerische bestimmter in seine Geltung.

Die Zeichnung haben wir als das Plastische in der Malerei erkannt; diese Bedeutung hat sie unzweifelhaft, sofern sie die tierische und menschliche Gestalt in ihrer organischen Bestimmtheit darstellt, wobei von der Perspektive nur die einzelne Verkürzung mitzuwirken hat. Die Licht- und Schattengebung nun in Beschränkung auf diesen Stoff ist nur Vollendung der Zeichnung in diesem ihrem plastischen Charakter, indem sie die Stelle dessen übernimmt, was an der Statue das natürliche Licht tut; namentlich bei der Verkürzung ist dies nötig, da die optische Veränderung der Form ohne Licht und Schatten schwer verstanden wird. Da nun die Aufzeigung der Form dem natürlichen Lichte durch Kunstmittel abgewonnen wird, so bewirkt in der Anschauung das meisterhaft Geleistete zwar dieselbe Art ästhetischer Freude wie die plastische Schönheit, aber in einer reflektierten Weise, indem zugleich der Kampf mit den Schwierigkeiten zum Bewußtsein kommt; denn es ist kein Kleines, die Gestalt als Ganzes in vollem Scheine von der Fläche zu lösen und ebenso die Figuration der einzelnen Glieder als ein wirklich Rundes, sich Abhebendes, Zurück- und Vortretendes auszuwickeln. Die Modellierung hat ihren eigenen Reiz und ihr Mangel, wenn die Gestalt nicht „losgeht", ihr Ganzes zu flach, ihr Einzelnes nicht ausgerundet, kräftig abgestoßen und doch wieder weich verbunden erscheint, sein eigenes tiefes Mißbehagen. Zur Ablösung von der Fläche gehört namentlich der Schlagschatten; damit ist zugleich der umgebende Raum gesetzt und dieser führt in das Weite, in die Vielheit unbestimmt gebildeter organischer und kontinuierlich ergossener unorganischer Erscheinungen. Wenn nun die Malerei aus ihrer wesentlichen Aufgabe, dies Weite und Viele in ihren Bereich zu ziehen, Ernst macht, so beginnt hiemit der entschiedene malerische Teil der Licht- und Schattengebung.

Digitized by Google

§ 667

Es entsteht nun die Aufgabe, die Bahn des Lichts in klarer Einheit durchzuführen, die Licht- und Schattenmassen entschieden auseinanderzuhalten, ebensosehr jedoch diese Gegensätze zunächst durch Schattenstellen im Licht, durch Lichtstellen im Schatten, sodann durch zarte Abstufungen, Widerscheine, Durchsichtigkeit, Helldunkel zu versöhnen, endlich aber, durch das feinste aller Mittel, den Ton, jedes Grelle abzudämpfen und sowohl über einzelne Teile als auch über das Ganze eine entschiedene Stimmung zu verbreiten.

Man sieht, wie sich hier die Lehre von der Komposition vorbereitet; es ist Einheit im starken und schwachen Kontrast, Entschiedenheit der Gegensätze und gleichzeitige Überleitung und Versöhnung derselben, wovon es sich handelt. In der Natur wird, wie schon zu § 666 angedeutet ist, die Harmonie der Beleuchtung hier durch Unentschiedenheit, dort durch zu grelle Entschiedenheit gestört, der Künstler hat gleichzeitig auf beiden Punkten den trübenden Zufall auszuscheiden. — Die herrschende Einheit ist das Licht; mag sein Ausgangspunkt im Bilde oder außer dem Bilde, tiefer oder höher, als die bedeutendsten dargestellten Körper, in der Mitte oder auf der Seite liegen, sein Weg soll in ausgesprochener Bestimmtheit über das Ganze laufen und dessen Teile mit der idealen Kraft dieses großen Mediums zusammenfassen. Das Licht ist aber nicht bloß zusammenfassend, sondern auch „auseinandertreibend" (vgl. § 241, Anm. 2); dieses durch den Schatten und vorzüglich durch den Schlagschatten, der den Körper in der Kraft seiner Einzelheit abhebt. Würde nun die Lichtbahn durch eine ungeordnete Vielheit von einzelnen Schatten unterbrochen, so hätte die Lichteinheit nicht einen klaren, sondern einen zersplitterten, beunruhigenden Gegensatz am Dunkeln. Daher wird, wo es die Natur nicht tut, der Künstler dafür zu sorgen haben, daß eine Masse von Körpern in der Art zusammentritt, daß der vereinigten Lichtwirkung gegenüber eine Schattenmasse entsteht (handelt es sich nur von Einer bedeutenden Gestalt, so bewirkt dies der Gegensatz der beschienenen und beschatteten Seite oder bei gleich verbreiteter Beleuchtung ein

Digitized by Google

dunkler Grund). Es kann sich natürlich nicht von einer ungefähr gleichen Ausdehnung beider kontrastierender Massen wie von zwei Hälften handeln: es genügt, wenn nur dem Lichte nicht bloß getrennte Einzelschatten gegenüberstehen, sondern umfassendere Schattenstellen oder reiche Gruppen solcher Gestalten, deren Schattenseiten das Auge zu einem Ganzen zusammenzuhalten vermag. Das Licht wirkt im Allgemeinen anregend, nach Beschaffenheit und Umständen aufregend; im üblen Sinne aufregend wirkt ein zu vielfach unterbrochenes Licht, das über Einzelschatten gleichsam unruhig fortspringt; größere Schattenstellen, die man wohl auch Ruhestellen nennt, müssen daher auch abgesehen von den vorher geforderten Hauptmassen bei starkem oder heftigem Lichte über ganze Partien sich herlegen, denn der Schatten beruhigt und kühlt im eigentlichen und uneigentlichen Sinne, ehe er in die drohende Finsternis übergeht. Dies führt uns denn von den großen Hauptgegensätzen bereits zu der Versöhnung derselben, wie sie zunächst durch entschiedenere, dann durch feinere Mittel zu bewerkstelligen ist. Die Lichtmasse und die weniger ausgedehnten, doch bedeutenden Lichtstellen dürfen an sich dem Dunkeln nicht als greller Kontrast gegenüberstehen; abgesehen von den größeren Schattenmassen werden daher allerdings einzelne kräftige, nur nicht zu unruhig zersprengte, sondern vermittelte, namentlich eben durch jene Ruhestellen zusammengehaltene Schatten die Lichtmasse teilen müssen. Es wirken in dieser Richtung auch die flüchtigen Spiele, die man sonst gern „Zufälle" nannte: die Schatten von vorüberschwebenden Wolken, Baumzweigen usw., in lichte Stellen sich eintragend. Umgekehrt darf es kein ungebrochenes Dunkel geben, ausgenommen die wenigen Körper, welche teilweise rein schwarz erscheinen müssen; die reine Negation des Lichtes ist das Ende einer Kunst, welche überall aufzeigenden Charakter hat und im Aufzeigen zugleich wie alles Schöne harmonisch wirken soll; die schweren, breiten Schattenklötze, dem grellen Lichte gegenübergeworfen, sind rohe Renommage der Manieristen. Im Schatten ist also Einzelnes zu beleuchten, sei es durch Streiflichter, welche mit scharfer Punktualität die Bahn des Lichtes im Dunkel festhalten, durch spielende Lichter, die sich zwischen Fenstern und Gezweigen hereinstehlen und die Form ihres Einfallspunktes in den Schatten einzeichnen, Durchsichten aus dem Dunkel in das Lichte usw., sei es durch bedeutendere Teile, welche in die Beleuchtung hereinragen. Zu

Digitized by Google

den verschiedenen Formen der Brechung des Dunkels gehört namentlich auch das doppelte Licht, worüber in § 244, 2 das Wesentliche gesagt ist. Alle hier erwähnten Mittel des Übergangs sind nun, obwohl an sich zum Teil von zarter und feiner Art, noch als die stärkeren anzusehen und können relativ selbst wieder starke Kontraste bilden. Sie lassen sich allerdings von der andern Art der Vermittlung nicht abstrakt getrennt denken, mit welcher erst das Zarteste beginnt und worin erst jene Verarbeitung der noch rohen Naturfrische des Gegenstands durch den künstlerischen Geist sich in ihrer ganzen Feinheit zeigen soll: es ist dies das ganze Reich der unbestimmbaren Abstufungen des Schattens, von denen die Ausdrücke: Halb- und Mittelschatten nur auf Geratewohl einen ungefähren Teil zu unbestimmter Bezeichnung herausfangen, der Reflere, des Durchsichtigen, des Helldunkels. Die Bedeutung dieses ahnungsvoll spielenden Zwischenreichs ist in § 243 und 245 ausgesprochen und dann bei einzelnen bestimmten Erscheinungen des Naturschönen, so namentlich bei dem Wasser das Durchsichtige und der Refler, wieder berührt; ohnedies sind alle diese Erscheinungen bei der Farbe erst in ihrer ganzen Wirkung wieder aufzunehmen. Von diesem Gebiete ist nun aber noch die letzte, zarteste Form der Verschmelzung aller Gegensätze zu unterscheiden, jene bestimmte Art von Abdämpfung nämlich, die man Ton nennt: Einzelnes ist noch zu licht, schreit aus seiner Umgebung hervor, anderes sticht in zu starkem Dunkel ab, der Ton, der sich darüber legt, stellt erst die einheitliche Stimmung zunächst in den Teilen des Bildes, dann als Hauptton im ganzen Bilde her. Er ist das Geistigste in dieser Sphäre des künstlerischen Verfahrens, die Stimmung ist die Spitze der Behandlung der allgemeinen Medien, die alles Gestaltete umfassen und umfluten. Die Licht- und Schattengebung hat auch hier das Ihrige noch ohne die Farbe zu tun: heiße, kühle, kalte, heitere, matte, trübe, finstere Stimmung legt sie mit ihren, die Farbe wie eine noch verhüllte Kraft andeutenden Mitteln über eine Szene oder Landschaft.

§ 668

Diese sämtlichen Momente der Licht- und Schattengebung 1
treten nun zusammen mit der Linearperspektive und es erzeugt sich aus dieser Verbindung die Luftperspektive (vgl. § 254, 2). Es

Digitized by Google

unterscheiden sich im Wesentlichen drei Entfernungsgrade, Vorder-, Mittel- und Hintergrund: ein besonderes, neben den ästhetischen Wert der dargestellten Gegenstände sich legendes Stufenverhältnis der malerischen Idealität. Die Wohlordnung eines Bildes, wie sie durch diese Vereinigung von Mitteln dem Raumgefühle die Genugtuung klarer Auseinandersetzung und Zusammenfassung gibt, heißt Haltung.

1. Es ist von der Abdämpfung, den Tönen und dem Gesamttone überhaupt die Rede gewesen, aber noch nicht von dem besonderen Gesetze, wonach in dem Grade, in welchem die Gegenstände sich vom Auge des Zuschauers in die Tiefe hinein entfernen, vermöge der zunehmenden Dichtigkeit der Luftschichte Alles sich abdämpft. Wir kommen hiemit auf die Linearperspektive zurück, die mit diesen Trübungsstufen des Luftschleiers verbunden erst ihre Erfüllung und Ergänzung findet. Es liegt nun in diesen Verflüchtigungsgraden des Körperlichen mit dem schon zu § 663 berührten Tempo ihrer drei Hauptstufen, den drei Gründen oder Plänen, eine eigentümliche Form ästhetischer Wirkung. Die Raumferne idealisiert wie die Zeitferne (vgl. § 380, 1.); das Zurückweichen nimmt den Körpern, den Individuen ihre Erdenschwere, der duftige Schleier führt die Seele sehnsüchtig ins Weite, ins Unendliche. Die Deutlichkeit und Schärfe des Nahen dagegen gibt das kräftige Gefühl der geschlossenen Existenz, der Individualität, der Energie des Daseins, der Wirklichkeit. Im Mittelgrunde liegen beide Empfindungen im Gleichgewicht. Was nun die darzustellenden Gegenstände betrifft, so kommt es auf ihre ästhetische Geltung je nach verschiedenen Zweigen der Malerei an. Liegt, wie in der Historie und im Genre, der Nachdruck auf den Individuen, so werden naturgemäß die bedeutenden in das volle Licht und die scharfen Schatten des Vordergrundes und des näheren Mittelgrundes treten, die unbedeutenderen sich in den Hintergrund verlieren. Dadurch entsteht kein Widerspruch mit dem Satze von der idealisierenden Kraft der vereinigten Linien- und Luftperspektive. Es handelt sich um zweierlei Formen der Idealität, welche, obwohl sie sich in entgegengesetzter Linie bewegen, sich wohl miteinander vertragen. Die Entschiedenheit der Existenz im hellen Strahle des Lichts, der Schärfe des Umrisses

Digitized by Google

und der Kraft des abhebenden Schattens ist zugleich Lostrennung vom allgemeinen, individualitätslosen Grunde des Lebens; dieser muß auch sein Recht haben, wir müssen gemahnt werden, daß die Existenz mit ihrer Kraft auch die Last und Qual der Endlichkeit auf sich nimmt; wir werden von ihrer stark umrissenen Gestalt leise fortgezogen in die Ferne, wo Alles sich im leichten Äther des Allgemeinen verflüchtigt, Mensch und Berg und Tal nur noch leicht hingehaucht erscheint, aber die befriedigte Sehnsucht nach Auflösung kehrt auch zum Rechte der Existenz, zur Lust am Gesättigten und herb Entschiedenen des Daseins zurück. Es ist ähnlich wie im Drama: der Hintergrund im Bild verhält sich zum Vordergrunde wie das Schicksal zum Helden; die drei Gründe entsprechen den Akten, denen immer eine Dreizahl zu Grunde liegt, die sich ebenso natürlich zu einer Fünfzahl erweitert, wie sich auch die drei Gründe nicht in abstrakter Bestimmtheit unterscheiden. Anders und einfacher stellt sich die Sache allerdings, wenn der ästhetische Nachdruck mehr auf dem allgemeinen Naturleben als auf dem individuellen Dasein liegt, wie in der Landschaft. Es sind zwar auch hier verschiedene Verhältnisse der ästhetischen Geltung beider Seiten möglich und danach wird sich die Anordnung bestimmen, aber es ist nicht notwendig, daß der Vordergrund oder nähere Mittelgrund von großer Bedeutung sei, alle Wirkung kann sich in der Ferne konzentrieren und das Nahe, obwohl natürlich nicht wertlos, doch mehr nur bestimmt sein, durch energischen Gegenschlag die Idealität im Hintergrund ins Licht zu setzen.

2. Haltung erkennt man einem Bilde zu, wenn Alles auf ihm Dargestellte seinen Plan oder Grund deutlich einnimmt, nicht in einen andern sich hinüberdrängt, mit dem, was auf demselben Grunde steht, sich überzeugend für das Auge zusammenräumt, wenn das Ganze der verschiedenen Pläne klar und entschieden vor und zurücktritt, sich abhebt und so ein Werk vor uns steht, das in Beziehung auf die Abstufungen der Tiefe uns die Genugtuung innerer Harmonie gibt. Der Begriff wird deutlich durch sein Entgegengesetztes, worauf das Wort Haltung weist: ein Durch- und Übereinanderfallen. Es wirken zu dieser Art der Wohlordnung alle bis hieher dargestellten Mittel vereinigt zusammen, die Zeichnung, die Linearperspektive, die Lichter und Schatten, vorzüglich aber die Luftperspektive. Die letzteren Gebiete haben wir noch nicht erschöpft und doch scheint der Begriff der Haltung

Digitized by Google

dies vorauszusetzen, ja er berührt sich innig mit einer noch viel tieferen Seite, nämlich der inneren Wohlordnung der Komposition, deren Erörterung wir erst ganz von Weitem vorbereitet haben. Die Sache verhält sich aber so, daß die Haltung auf diese tieferen Eigenschaften zwar hinweist, aber selbst nur den äußeren Niederschlag derselben darstellt: die innere Genugtuung, wie sie aus der tieferen Harmonie des ganzen Baues und der Stimmung fließt, verläuft sich in eine Genugtuung für das Raumgefühl, geschöpft aus der Anschauung eines festen Rhythmus in den Taktschlägen der örtlichen Verteilung; beides ist nicht zu trennen, wohl aber zu unterscheiden, und da wir von außen nach innen gehen, so fassen wir das Ganze vorher an dieser, nachher erst an der tieferen Seite.

§ 669

1 Das dritte, die beiden vorhergehenden in sich aufhebende Moment, womit erst das wahre und ganze Wesen der Malerei in Kraft tritt, ist die Farbengebung. Alles, was die Licht- und Schattengebung § 665—668 in sich befaßt, erhält jetzt erst seine
2 Erfüllung. Auch hier treten die technischen Bedingungen, die aus dem Unterschiede des Kunstmaterials vom Naturvorbild erwachsen, mit der allgemeinen Aufgabe, das Leben der Farbe, wie es in § 246—253 als Naturerscheinung dargestellt ist, sowohl in Bezug auf die Bedeutung der Gegenstände als auch an sich zu idealisieren, in innern Zusammenhang.

1. Zeichnung und Schattierung können sich vom Ganzen der Malerei lostrennen, sind aber doch von diesem, dem Ganzen, aus betrachtet, nur Momente, deren Bestimmung ist, in der Farbe aufzugehen; sie sind keine eigentliche Plastik mehr und doch noch keine Malerei; die Farbe soll in sie hineingefühlt werden, ihre wirkliche Erscheinung ist in Aussicht gestellt, aber gerade damit die Abstraktion als solche gestanden. Die Farbengebung dagegen bedarf allerdings der Zeichnung und Schattierung als ihrer vorausgesetzten Momente, sie hebt dieselben aber ganz in sich auf, so daß sie nicht mehr für sich bestehen, nicht mehr als solche wahrgenommen werden, sie kann aber so wenig ohne sie sein,

Digitized by Google

als Fleisch ohne Knochen, sie kann sich daher nicht isolieren, wie diese beiden, es gibt keine Farbengebung ohne Zeichnung (mag diese auch nur andeutend mit dem Griffel, mehr mit dem Pinsel im Malen selbst ausgeführt werden) und ohne Licht- und Schattengebung (mag diese auch nur sogleich mit der Farbe, ja zum Teil durch Farbenbrechung allein gegeben werden); darin gerade aber beruht die Bedeutung des Kolorits, die Spitze des konkreten Ganzen zu sein, denn eine solche kann sich natürlich nicht isoliert neben ihren Unterbau stellen. Übrigens kann sich dasselbe, worauf wir uns hier nicht weiter einlassen, in verschiedenen Stufen, vom bloß andeutenden Tone bis zur vollen Wirkung aller Mittel, bewegen; je unvollständiger die Farbe angewandt wird, desto weniger kann sie natürlich die Zeichnung und Schattierung reforbieren, sondern zieht ihre dünnen Lagen nur über sie hin und läßt sie durchblicken. — Daß alle die Momente, die schon in der Licht- und Schattenseite zu unterscheiden sind, noch einmal auftreten werden, ist schon zu § 665, Anm. 1 gesagt; bei jedem aber derselben wird sich zeigen, daß es nun zugleich ein wesentliches Neues, Anderes ist.

2. Bedeutung und Leben der Farbe ist in der Lehre vom Naturschönen dargestellt, die wichtigsten Seiten dieses ganzen Erscheinungsgebietes, die Grundforderungen der Harmonie sind im allgemeinen Umrisse gegeben und überall ist darauf verwiesen, wie auch dieses Schöne ein Zufälliges ist, das auf den Geist wartet, der mit Bewußtsein und Wollen die Reinheit und innere Einheit einführt. Indem wir aber auch hier die Aufgabe der idealisierenden Tätigkeit erst näher und, wie gesagt, ganz parallel mit der Lehre von der Licht- und Schattengebung (665, 2) zu bestimmen haben, so schieben wir das, was sich aus dem Unterschiede der technischen Mittel von der wirklichen Farbe ergibt, zunächst auf und heben von den Mängeln dieser Seite des Naturschönen an sich das Wesentliche genauer hervor. Wie es in der Natur zufällig ist, ob mit der inneren Bedeutung eines Gegenstandes seine Beleuchtung zusammenstimmt, so wird der Zufall auch dessen Farbe oft in Widerspruch mit seiner Natur setzen. Handelt es sich von der Naturfarbe eines Körpers, so kann sie wenigstens durch krankhaften Zustand, augenblickliche Trübung, Grellheit usw. ihre wahre, ursprüngliche Stimmung unvollkommen ausdrücken, aber die äußerlich angelegte und umgelegte Farbe (Kleider, Hintergrund von Zim-

Digitized by Google

mern usw.) ist ja ebenfalls von großer Wichtigkeit und hier kommt zum Zufall noch störende, widersinnige Menschenlaune. Zu der äußerlich hinzutretenden Farbe können wir auch das ganze Gebiet der durch die allgemeinen Medien des Lichtes, der Luft, durch Feuer und andere farbige Beleuchtung über ein Ganzes oder größere Teile desselben sich ergießenden Farben nehmen, die selbst noch wichtiger sind als die den Körpern selbst eigenen Farben, indem sie ebenso die innere Stimmung einer Mehrheit von Gegenständen im gewählten Momente ausdrücken, wie die angeborene, mitgewachsene Farbe die des einzelnen Gegenstandes. Dabei ist noch vorausgesetzt, daß der Künstler seinen Stoff in der Natur vorgefunden und dessen Farbenerscheinung so wie seine anderen Seiten nur künstlerisch umzubilden habe; allein er kann ihn auch aus der Überlieferung aufnehmen, kann aus einem Mindesten von gegebenem Stoff ein inneres Bild erzeugen und dabei kann es an speziellerem Anhalte zur Farbengebung im Vorbild fehlen: es ist ihm überlassen, welche Haut- und Haarfarben, welche Farben für Gewänder, umgebenden Raum usw. er wählen will. Die Frage, ob die Hauptperson oder die Hauptpersonen durch Farbe hervorstechen sollen, führt zum Teil auf die frühere zurück, ob sie durch starke Beleuchtung auszuzeichnen seien; sie ist schon in § 252, 2 besprochen und im Allgemeinen bejaht, natürlich unterliegt aber auch dieser allgemeine Satz den Modifikationen, die sich teils aus gegensätzlichen ironischen Wirkungen (z. B. Größe im Elend gegenüber glänzender Nichtswürdigkeit), teils aus den Kreuzungen von Farbe und Licht, von Lokalfarbe und Ton, die wir erst näher zu betrachten haben, ergeben werden. — Die andere Hauptaufgabe nun ist die Läuterung der Farbenwelt an sich. Alle Naturfarbe zeigt in ihrer unmittelbaren Naturfrische eine Grellheit und daneben wieder eine Unreinheit, Stumpfheit, Unentschiedenheit, welche von der Kunst, selbst wenn sie es vermöchte, nicht einfach nachgeahmt werden darf, denn allem Kunstwerke soll man ansehen, daß der rohe Naturstoff im Geist untergegangen und neu erstanden ist. Die unendlichen Störungen und Trübungen des Moments kommen hinzu; es verhält sich mit der Farbenwelt nicht anders als mit der Formenwelt: die reinen Intentionen der Natur müssen zwischen den Linien ihrer getrübten Verwirklichung gelesen werden. Allerdings zeigt sich in der Einheit der Farbe und Beleuchtung mehr als in irgendeinem Gebiete der Vorzug der unmittelbaren Lebendigkeit des

Digitized by Google

Naturschönen (vgl. § 379); Glanz, Glut, Blitz und strahlenreiches Wechselwirken der Naturfarbe ist unerreichbar, aber die Natur erkauft sich diese Herrlichkeit eben nur mit jenen Mängeln. Dies führt uns nun auf die Bedingungen, welche aus dem rein Technischen, aus dem Unterschiede der Nachahmungsmittel vom Vorbild in ähnlicher Weise wie bei Licht und Schatten sich ergeben. Die Farbe des Naturschönen muß mit einem andern Materiale nachgeahmt werden. Dieses Material hat immer etwas „Grelles und doch dabei Stumpfes" (vgl. M. Unger, D. Wesen d. Malerei, S. 103), freilich in anderer Weise, als dies oben vom Objekt ausgesagt ist; es ist die Härte des mechanisch abgesonderten rohen Farb st o f f e s, wovon es sich hier handelt. Die Aufgabe, diese Naturroheit im Materiale zu tilgen, läuft nun neben der andern, das Grelle und doch wieder Unentschiedene und mannigfach Getrübte im Naturvorbilde zu überwinden, in gleicher Linie, natürlich nicht ohne wesentlichen gegenseitigen Einfluß, fort. Einfach und entschieden aber bleibt, wie das Material der Licht- und Schattengebung, so das Farbenmaterial hinter der Lichtkraft der Natur zurück; in seiner Art grell, erscheint es in diesem Punkte doch durchaus matt und tot. Dies Alles hat denn zur Folge, daß in der Kunst, selbst abgesehen von jener allgemeinen Läuterung des Farbenvorbildes, Manches notwendig anders erscheinen muß als in der Natur, Manches gar nicht nachgeahmt werden kann und soll, A l l e s eine gewisse Umwandlung erfährt, deren inneres Wesen aus dem Ganzen der folgenden Betrachtung sich ergeben wird.

§ 670

Die Kunst hat nun fürs Erste dafür zu sorgen, daß (vgl. § 253, 1) die Farbe als einzelne wahr, entschieden, warm sei, daß die Grundfarben vertreten seien und das Ganze irgendwie eine harmonische Zusammenstellung derselben enthalte. Ferner sollen die Lokalfarben nicht zersplittert sein, sondern in klaren Massen zu untergeordneten harmonischen Einheiten zusammentreten. Abgesehen von den weitern Vermittlungen soll die einfache Kraft der Farbe sich zum Schmelze läutern.

Digitized by Google

Der erste Satz muß mit ganzem Nachdruck aus der Lehre vom Naturschönen in die Kunstlehre um so mehr herübergenommen werden, weil streng zu verhüten ist, daß nicht alle die Wege der Mischung, Abdämpfung usw., welche nachher zur Sprache kommen, so verstanden werden, als rede man einer unwahren, verschwommenen, verblasenen Farbe das Wort. Die tiefste, feinste Durcharbeitung unendlicher Übergänge ist mit der Entschiedenheit vollkommen verträglich. Der falsche Idealismus der Manieristen, und zwar insbesondere in der sogenannten maniera dolce, hat den Farben mit ihrer Wahrheit ihre Entschiedenheit und Wärme genommen, um leichten Kaufs eine Harmonie zu bewirken, welche nur eine scheinbare ist, denn wo die Gegensätze nicht kräftig sind, ist ja gar nichts da, was harmonieren soll. Das Inkarnat z. B. ist bei aller Mischung seiner Farben als Ganzes doch ein warmes Rot, die feinste aller Aufgaben des Malers ist daher nicht erfüllt, wenn er jene Mischung so versteht, daß er uns „grüne Seife" bietet. Das schwächliche Verdünnen, Verschwemmen, Verblasen ist zugleich ein Beschmutzen, der matte Farbensinn ein unreiner. Die Dinge sollen in Kraft und Fülle der Bestimmtheit existieren und aus ihrer geheimen Lebenswerkstätte feurig an das Licht herausglühen; wer das nicht fühlt, trägt aus seinen trägen Sinnen das Bleierne, Verschleimte, Wässerige auf sie über. — Es will nun aber, wie wir schon in der Lehre vom Naturschönen gesehen, das Auge die Farben auch abgesehen von den Gegenständen in ihrer Totalität vertreten sehen. Natürlich kann dies als Kunstgesetz nicht ausgesprochen werden, ohne daß vorausgenommen wird, was erst nachher ausdrücklich einzuführen ist, nämlich die unendliche Modifikation des Kolorits; so kann also z. B. eine und die andere Grundfarbe als entschiedene Lokalfarbe auftreten, die andere aber, welche zu ihrer Ergänzung gefordert ist, nur in feiner Brechung, dagegen in ausgedehnterer Verbreitung als Ton vorhanden sein und so das Auge befriedigen; auch hiefür hat, wenn nicht die Natur es getan (vgl. § 253, 1) der Künstler zu sorgen. Die Herrschaft einer Hauptfarbe, wie sie durch Gegenstand und Ton bedingt ist, schließt diese Totalität ebenfalls nicht aus. Mängel individueller Organisation, die sich als Manier verhärten, zeigen im einzelnen recht deutlich, was Farbentotalität ist; so gibt es Maler, denen der Sinn für die lichtgesättigte Lebensfarbe des Gelben fehlt: da wird Alles kreidenhaft und spielt sich von dem toten Weiß ins Graue

Digitized by Google

oder Blaue; bei anderen herrſcht ohne Motiv das Ziegelrot uſw. — Die Farben ſollen ferner im Ganzen des Bildes ſo zuſammengeordnet ſein, daß harmoniſche Akkorde nach dem Farbengeſetz entſtehen. Der Paragraph ſagt: irgendwie, denn hier namentlich iſt im Abſtrakten außer dieſem allgemeinen Satze gar nichts zu beſtimmen. Am leichteſten begreift ſich das Geſetz im Kleinen, wenn ſich z. B. der Porträtmaler zu fragen hat, wie er eine blaſſe oder blühende Blondine oder Brünette zu kleiden, welchen Grund er dem Bild zu geben hat: dort ſucht das Auge Blau, ſei es für ſich, oder im Grünen gegeben; iſt die Blondine blaß, ſo wird allerdings in ihrem Teint ſelbſt ſchon das Grünliche fühlbar ſein, dann aber kann es durch ein kräftigeres Grün in Kleid oder Hintergrund bezwungen und das Rot, die Ergänzungsfarbe des Grünen hervorgerufen werden; lebhaftes Braunrot einer Brünette wird durch lebhafte, lichtreiche Farben, gelb, ſcharlachrot wohltuend ins Bläuliche, Gräuliche abgedämpft uſw. Solche einzelne Erwägungen ſind jedoch nur dürftige Winke. Es durchkreuzen ſich unzählige Bedingungen, durch welche ſelbſt feindliche Farben ſich gegenſeitig fördern und heben können. Einzelnes hierüber iſt ſchon im Abſchnitt von der Farbe in der Lehre vom Naturſchönen angedeutet, wie z. B. der höchſt wirkſame Gegenſatz des dunkeln Baumgrüns und lichtvollen Blaus des Himmels. Die unendliche Möglichkeit von Vermittlungen in der Zuſammenſtellung ſchneidet hier jede nähere Beſtimmung ab. Von Fr. W. Unger ſind Unterſuchungen in Ausſicht geſtellt, die das Geſetz der Farbenharmonie in den bedeutendſten Werken der Malerei auf beſtimmte Formeln zurückführen, welche ſich auf die Analogie der Farben mit den Zahlverhältniſſen der Töne gründen. Solche Forſchungen können nur lehrreich ſein, haben aber die ſchwere Aufgabe, ſich mit der unberechenbaren Freiheit der künſtleriſchen Schöpfung über die Grenze des durch Formeln Beſtimmbaren auseinanderzuſetzen. Sie ziehen einige Linien in ein unerſchöpfliches Gebiet. Sie zeigen eine Reihe von Akkorden auf und müſſen zugeſtehen, daß unendlich viele andere möglich ſind. Daß der Künſtler unmittelbar für die Erfindung daraus lernen könne, kann nicht die Meinung ſein und iſt es auch nicht. Als Zeichner iſt er noch an wiſſenſchaftliche Grundlagen gewieſen, dieſer Führer verläßt ihn im Kolorit; die Grundſätze der Farbenlehre bleiben unumſtößlich, aber man kann daraus nichts für das Individuelle lernen, weil es unendlich eigene

Digitized by Google

Mischungen hat (vgl. § 252, 1). Zusammenstellungen wie die von Chevreuil können nur für das Dekorative leitend sein und jene tieferen Untersuchungen können nur Rechenschaft über die Farbengeheimnisse einer Reihe von ausgeführten Kunstwerken geben. — Der nächste weitere Punkt betrifft das Zusammenhalten der entschiedenen Farben. Die Farbe soll sich nicht in isolierte Kleckse zersplittern, sondern wie Licht und Schatten ihre vollere Lokalwirkung in wohlgeordneten Massen zusammenhalten, zwischen welchen dann die unbestimmteren Töne sich in der Breite ergehen. Wie das Ganze eine, nicht mechanische, sondern lebendige Farbenharmonie darstellen soll, so relativ auch die untergeordneten Farbenmassen; mag also z. B. in einem Teil einer Landschaft, einer Waldpartie das Grüne herrschen und die übrigen Hauptfarben in anderen Teilen der Komposition vertreten sein, so verlangt doch das Auge, der Sinn, die Stimmung, daß in der Baumgruppe das Grüne durch Übergänge in das Gelbgrüne, das Blaugrüne, selbst das Rötliche sich schattiere und so der Farbenharmonie genüge. — In diesen Bemerkungen konnte von dem Gebiet der feineren Kreuzungen, Übergänge, Vermittlungen nicht ganz abgesehen werden, wiewohl die ausdrückliche Betrachtung desselben noch außerhalb dieser allgemeinen Grundforderungen liegt; es hat jedoch die Malerei selbst in der Zeit der Unreife, wo ihr das Geheimnis der hier zum voraus berührten verwickelteren Farbenwelt noch verborgen war, den lebendigsten Farbensinn sowohl in der Zusammenstellung als in der gefühlten technischen Durcharbeitung der in ihrer noch ungebrochenen Entschiedenheit angewandten Einzelfarben gezeigt: sie hat die Farbe zum Schmelze verklärt. Der Schmelz besteht in einer Durchbildung der Farbe, der ihr das Erdige benimmt und ihr ein Leuchten der Oberfläche wie von dem zarten Glanz unendlicher kleiner metallischer Pünktchen verleiht; „der Schmelz ist nicht anders zu gewinnen als durch eine innigere Verbindung der Farbenteile mit Rücksicht auf den Grad der Leuchtbarkeit der nachzubildenden Erscheinung, worin ein wesentlicher Teil ihrer Lebensäußerung beruht.—Aus ihm erklärt sich, warum die altertümlichen Bilder bei aller Überschwenglichkeit der Farbenpracht, zu der sich noch der helle Schein des Goldes gesellt, nicht grell erscheinen" (M. Unger a. a. O. S. 103). Die reife Kunst verzichtet nicht auf dieses Mittel, sondern bildet es in Verbindung mit der ganzen tieferen und reiferen Durcharbeitung der Farbenwelt, zu deren aus-

Digitized by Google

drücklicher Betrachtung wir nun übergehen, zu noch höherer Vollkommenheit aus, wie insbesondere die Venetianer getan haben.

§ 671

Ebensosehr aber gilt es fürs Andere, das feinere Leben der Farbe in der Unendlichkeit der Vermittlungen zwischen Farbe und Farbe nachzubilden und in der Belauschung des Naturvorbilds doch zugleich das Grelle sowohl in diesem als im Farbenmateriale abzudämpfen. Die Intensität des wirklichen Lichts und die Frische der unmittelbaren Lebendigkeit, welche mit dem Grellen in der Natur versöhnt, ersetzt sich in der Kunst durch die Relativität der Wechselwirkung bei notwendiger Umsetzung des Ganzen in tieferen Ton. Es ist nun die Welt der Schattierungen und Töne in der Flüssigkeit ihrer unberechenbaren Übergänge ineinander, das Ganze Reich der gebrochenen Farbe zu entwickeln und die gesamte Farbenerscheinung so zu verarbeiten, daß alle Farbe als Kochungsprodukt der innern Stimmung des Gegenstands erscheint.

Nunmehr tritt der dem vorhergehenden entgegengesetzte Grundsatz auf, ohne daß darum ein Widerspruch entstünde. Die Brechung der Farbe ist mit der Entschiedenheit vollkommen verträglich. Auch dies erhellt aus keinem Beispiele deutlicher, als dem des menschlichen Inkarnats, das wir schon zum vorhergehenden Paragraphen für die entgegengesetzte Forderung benützt haben. Das Inkarnat (vgl. § 318, 2) ist als „ideelles Ineinander aller Hauptfarben" (Hegel, Ästh. Bd. 3, S. 71) das berühmte Kreuz des Malers; vermeidet er das Verschwommene und sucht Entschiedenheit der Farbe, wie wir zuerst verlangten, so gerät er von der „grünen Seife" leicht in das Ziegelrot der „Krebssuppe" und sündigt so gegen das, was wir jetzt verlangen. Aber die großen Meister haben die Skylla und Charybdis vermieden: in welch' kraftvoller Goldglut leuchtet das Fleisch bei einem Giorgione und Titian und wie durchdringen sich doch darin wunderbar alle Farben! Zunächst bleibt nun die Natur das nicht genug zu studierende Vorbild des unendlichen Reichs von Nüancen in der Farbe, aber sie stellt neben das Feinste auch das Grellste. Die Aufgabe ist also, diese Grellheit

Digitized by Google

sowie gleichzeitig die rohe Stofffhärte des Farbenmaterials zu bewältigen. Es wird aus beiden Gründen die Farbe im Kunstwerk immer durchgängig gedämpfter, zurückgehaltener erscheinen als in der Natur. Wenn diese große Meisterin im Überleiten, Vermitteln, Abdämpfen der Farben nicht dafür sorgt, daß nicht aus dem harmonisch Gedämpften da und dort ein greller Ton herausschreie,. so stört dies in ihrem intensiv lebhaften Lichtreiche nicht, im Kunstwerke aber würde es notwendig stören; wie denn z. B. das erste Grün der Wiesen im Frühling in der wirklichen Landschaft dem Auge höchst erfreulich ist, im Gemälde aber, wo es irgend in einer Breite sich hervortun würde, abgedämpft werden muß. Es führt dies auf einen weiteren Punkt, wodurch nun die betreffende Anmerkung zu § 669, 2 wieder aufgenommen wird. Wie nämlich die Unerreichbarkeit des wirklichen Lichts schon in der Licht- und Schattengebung einen tieferen Ton für das Ganze verlangt (vgl. § 465, 2), so auch bei der Vereinigung von Licht und Farbe; dieselbe Aufgabe kehrt auch hier wieder, aber nun erst tritt sie in ihre ganze Bedeutung ein. So gilt denn auch hier das Gesetz: was an sich nicht zu erreichen ist, das muß durch dasselbe Verhältnis bei anderer Skala erreicht werden: ein Lichtstrahl, ein glänzendes Auge, Wasser im Strahl der Sonne, schimmerndes Metall und Gestein kann nicht in der Intensität wie in der Natur gegeben werden, aber die tiefere Abtonung des Umgebenden, schließlich des Ganzen, stellt die Wirkung in der Relativität der Verhältnisse her. Es ist dieser Punkt mit den vorhergehenden nicht zu verwechseln: dort verlanget das wirklich Grelle in der Natur und in den Farbenmitteln eine wirkliche Läuterung, eine Idealisierung im Sinne der Milderung, hier ist es die Unerreichbarkeit der Natur, die zu demselben Grundsatze führt; in der Wirkung treffen diese verschiedenen Motive zusammen. — Auch abgesehen von dieser Seite der malerischen Aufgabe haben wir nun aber als das Vermittelnde im Kolorit überhaupt das ganze weite, unbestimmbare Reich der Übergänge zwischen den Hauptfarben, der Schattierungen, Töne und ihrer Verbindungen vor uns, das in § 250, 1 in den allgemeinsten Zügen aufgeführt ist. Dazu ist nur zu bemerken, daß der Ausdruck: Ton in diesem Zusammenhang nicht die tiefere Bedeutung hat, in welcher er sonst aufgetreten ist und wieder auftreten wird, sondern, wie in jenem Paragraphen, nur die Abstufung einer Farbe gegen Hell und Dunkel bezeichnet, während unter Schattierung die Übergänge einer

Digitized by Google

Farbe in die andere verstanden sind. Diese Übergänge und Töne sind unendlich und verbinden sich gegenseitig in das Unendliche. Zunächst nun wirken diese Mittel überhaupt als allgemein mildernd und finden ihre Anwendung auch auf das Ganze einer Lokalfarbe, so daß z. B. ein schreiendes Grün mit Gelbrot abzudämpfen ist usw.; sie treffen aber insbesondere zusammen mit der Modellierung, mit den Veränderungen, die der Schatten, motiviert durch die Gestaltung, herbeiführt, und dies ist hier schon hereinzuziehen, obwohl die Beziehungen zwischen Farbe und Lichtverhältnissen erst in der Folge ausdrücklich zu besprechen sind. Eine Übergangsfarbe, wie sie dadurch entsteht, daß die allgemeine Farbe eines Körpers, wo seine Bildung vom Hauptlichte sich abwendet und in Beschattung übergeht, nennt man im engeren Sinne des Wortes gebrochene Farbe; diese Brechung nimmt im Halbschatten zu, bis der vollere Schatten die Farbe bestimmter verdunkelt, doch nicht, ohne bei runden Körpern gegen den Umriß hin wieder in eine lichtere gebrochene Farbe überzugehen, welche dann dem Auge die Überzeugung gibt, daß der Körper plastisch sich in die Tiefe fortsetze: „das Auge wird über die Grenzen des Umrisses hinausgelockt; getäuscht folgt oder glaubt es, der gemalten Figur in ihrer Wendung mit eben der Freiheit, als den gerundeten Werken des Bildhauers, zu folgen" (Hagedorn, Betracht. über d. Malerei, S. 687). Auch hierin ist besonders das Inkarnat belehrend. Große Koloristen, wie Titian und van Dyk, haben sogar mit dem bloßen Mittel der gebrochenen Farbe ohne eigentliche Benutzung dunkleren, schattenhervorbringenden Materials das Fleisch modelliert. In diesen Übergängen zum Schatten namentlich liegt denn das vielbesprochene Gebiet der Mittelfarben, Mezzotinten. Das unendlich Schwierige und Feine besteht in den fließenden Grenzen, wo der Punkt nicht zu bestimmen ist, auf dem die eine Farbe aufhört, die andere beginnt. Hier vorzüglich wohnt das Geheimnis des Konkreten, des Individuellen, des Lebens. Die schließliche Aufgabe dieser allgemeinen, abtonenden, dämpfenden Behandlung spricht der Schluß des Paragraphen aus. Daß die Farbe ihrem Wesen nach ein Kochungsprodukt der innersten Stimmung des Individuums sei, leuchtet am klarsten an den organischen Körpern ein; bei allen anderen Erscheinungen müssen wir entschiedener das Subjektive hinzunehmen, die dunkle Farbensymbolik im menschlichen Gefühle, vermöge welcher selbst einem solchen Ganzen, das objektiv von keiner eigentlichen Stimmung

Digitized by Google

weiß, eine solche untergeschoben wird. Diese subjektive Leihung aber hinzugenommen, werden uns selbst Pflanzen, Erde, Luft, Wasser, Licht in ihren Verbindungen als so oder so gestimmte Individuen erscheinen, auf die wir nun ebenfalls den Satz anzuwenden haben, daß ihre Farbe als ein reifes, durcharbeitetes Kochungsprodukt ihrer inneren Stimmung erscheinen soll. Nun verschmelzt freilich die Natur selbst ihr Farbenreich in unendlich konkreter Weise, aber diese Kochung soll sozusagen in der Kunst noch einmal gekocht werden, so daß sich das Ganze der künstlerischen Färbung zur Naturfärbung verhält wie die organisch verkochte Farbe der Bedeckungen höherer Tiere und des Menschenleibes zu dem abstrakt einfachen Farbenschimmer des Papageis oder Schmetterlings. Und ebendahin führt ja die Aufgabe, das Farbenmaterial zu bezwingen, daß es nicht wie bei dem bloßen Illuminieren, als „eine an der Oberfläche der Erscheinung selbständig haftende Materie" (M. Unger a. a. O. S. 125) sich geltend mache. — Haben falsche Idealisten gegen unser erstes Gesetz (§ 669) durch Abschwächung aller Farbe ins Matte gesündigt, so spottet umgekehrt nicht nur eine rauhe Härte, von der wir das ziegelrote Fleisch als Beispiel angeführt haben, sondern auch, freilich in anderer Weise, eine, namentlich in der neueren Zeit verbreitete, Effektmalerei dieses zweiten Gesetzes; die letztere, indem sie durch eine üppig kitzelnde Pracht der ungetilgten Unmittelbarkeit der Farbe reizt. Lindert und läutert echte Kunst die Natur, so verachten dagegen diese Schönfärber selbst die Milde und Bescheidenheit, welche sie trotz und neben dem Grellen wirklich hat, und sofern auch sie die Härten im Vorbilde zu mildern sich das Ansehen geben, tun sie es in der Form einer Süßigkeit, die an buntgefärbte Likörs und an die Werke des Zuckerbäckers erinnert.

§ 672

Ein unendliches Gebiet neuer Übergänge und Mischungen der Farbe entsteht nun durch ihre Verbindung mit Licht und Dunkel. In eigentümlichen Weisen bricht sich die Lokalfarbe im Zusammentreffen mit dem einen oder andern derselben, insbesondere, wenn sie an sich schon farbig sind; hieher gehört namentlich die Luftperspektive, die nun erst als farbiges Medium in volle Wir-

Digitized by Google

kung tritt. Auch die Haltung des Ganzen erhält nur durch diese Mittel der Farbe ihre Vollendung. Verwickelter wird das Wechselverhältnis von Farbe und Licht und Schatten im farbig Durchsichtigen und zugleich Glänzenden; die feinsten Geheimnisse aber liegen in der Durchkreuzung des farbig Hellen und farbig Dunkeln: den Reflexwirkungen im Großen und Kleinen, dem Helldunkel. Endlich gelangt erst durch die Farbe und diese ihre Verhältnisse der Ton mit den ihm untergeordneten Lokaltönen zu seiner wahren, in § 667 ihm zuerkannten Bedeutung und wird unter allen genannten Momenten das wichtigste zur Bewirkung der Harmonie.

Wo von den unendlichen Übergängen der Farbe die Rede war, mußte die nunmehr ausdrücklich eingeführte Verbindung der Farbe mit den Lichtverhältnissen notwendig teilweise vorausgenommen werden: wir sahen die Farbe im Übergang zum Schatten sich brechen. Dies ist das Wesentliche im Zusammentritt der Farbe mit den Lichtverhältnissen, sofern noch von ungefärbtem Licht und von den einfacheren Fällen die Rede ist. Das Licht, abgesehen vom Schatten, kommt hier nur nach seiner größeren oder geringeren Intensität, wie dadurch Lokalfarben gesteigert oder herabgestimmt werden, zur Sprache. Eine neue Welt von Brechungen erfährt nun die Lokalfarbe durch farbiges Licht mit dem entsprechenden Schatten; anders erscheinen alle Farben im bläulich kühlen Morgenlicht, anders im warmgelben Abendlicht, im Mondlicht, in Feuerbeleuchtung usw. Wir sehen aber auch bei dieser gemischteren Erscheinung noch von dem ab, was nachher unter dem Begriffe der Kreuzung eingeführt wird. Farbig wird das Licht durch seine Verbindung mit der Luft und dies führt uns wieder auf die Luftperspektive, die natürlich nun erst in ihrem ganzen Wesen zur Darstellung kommt: jener nach dem Entfernungsgrade sich verdichtende Schleier ist nun als ein farbiger wiederzugeben, der über alle Lokalfarben sein, je nach der Reinheit oder Unreinheit, Freiheit oder Geschlossenheit der Luft ins Blaue, Graue, Bräunliche wachsendes Netz zieht; das Feine und Schwierige liegt namentlich in jener wolligen Auflockerung, welche in dieser zarten Hülle die Umrisse erfahren;

Digitized by Google

die Zeichnung wird dadurch erst vollends in das Ganze der malerischen Mittel als ein Moment aufgehoben. Mit der Luftperspektive wird denn auch die Haltung überhaupt erst durch die Farbe vollendet; die Farbe erst gibt dem in Licht und Schatten derb gegenwärtigen Vordergrunde die letzten „Drucker", daß er energisch die andern Gründe zurücktreibt, sie erst dem zweiten Plane seine mittlere Kraft, dem Hintergrunde sein zartes Verhauchen und weist jedem einzelnen mit Bestimmtheit seinen Ort an. Es bricht sich aber durch ihre Verbindungen mit Licht und Dunkel die Farbe nicht nur in der noch einfacheren Weise, daß sie eine Mischung von zwei Farben darstellt; es treten auch zwei Farben so in Verbindung, daß sie in der Mischung doch zugleich relativ ihre Selbständigkeit behaupten, durcheinanderschimmern. Dies, das Gebiet des farbig Durchsichtigen, ist bereits eine verwickeltere Erscheinung. Eine Annäherung an das Durchsichtige liegt überall in den Gebieten der feinsten organisch verkochten Farbe, insbesondere der menschlichen Haut, die nach den Schwierigkeiten ihrer Behandlung schon besprochen ist. In gedämpfter Weise zeigt sich das Durchsichtige auch an toten, künstlichen Stoffen, wie Samt u. dgl.; davon ist ebenfalls schon die Rede gewesen. Es kann nun allerdings zum farbig Durchsichtigen auch der nicht geschlossene, über alles ergossene Körper der Luft gezogen werden, dann gehört die Luftperspektive auch in diesen Zusammenhang. Man hat aber bei dem Durchsichtigen namentlich die Körper im Auge, die zugleich glänzen und spiegeln, und obwohl die Stoffe, an denen diese Erscheinung haftet, abgesehen vom menschlichen Auge, das in diesen Zusammenhang der verbreiteten Wirkungen nicht gehört, an sich nur unorganisch sind, so wird doch die künstlerisch läuternde Nachbildung dieses Gebiets geheimnisvoller Reize (vgl. §§ 243 und 250, 2) von der tiefsten Wichtigkeit, weil namentlich das farbig Durchsichtige und Glänzende es ist, von dem die Widerscheine und die Zauber des Helldunkels ausgehen, hiemit aber der feinste Teil der in Rede stehenden Verhältnisse, nämlich ein Herüber und Hinüber, eine Kreuzung, nicht mehr nur des Lichts und Schattens, sondern des farbigen Lichts und farbigen Schattens, beginnt. Es ist hier nicht bloß an einzelne, lokale Wirkungen dieser Kräfte zu denken, nicht bloß einige besonders glänzende Körper werfen das Licht weiter, in jedem lebendigen Bilde webt dieses Geheimnis durch das Ganze; selbst das verbreitete allgemeine Licht einer Landschaft ist nicht bloß Wirkung der

Digitized by Google

Strahlen an sich, sondern auch der Rückwirkung der bestrahlten Luftschichte des Himmels. Zugleich bewegen sich aber allerdings farbige Strahlennetze von einzelnen Körpern der genannten Art mit gesammelterer Wirkung aus, und nicht nur von diesen, auch das gedämpfter Durchsichtige, ja alles lichtvoll Farbige wirft einen Stich. Gehen so Reflexe und Stiche von unendlich vielen Punkten aus, so dringen sie auch nach allen Seiten hin, denn nicht nur den spiegelnden Oberflächen, sondern allen Körpern teilt der Widerschein in irgendeinem Grade etwas von der Farbe des beleuchteten Körpers mit, wie denn z. B. von der blauen, beleuchteten Luftschichte des Himmels ein zartes Spiel bläulicher Reflexe ausströmt und das Inkarnat seine rötlichen, gelblichen, grünlichen Lichter wirft. Nun aber mag von solchem reflektiertem Licht ein Wenigstes in eine sehr dunkle Stelle fallen, befindet sich da eine lichtreiche Farbe, so faßt sie es auf und bringt relatives Licht in das Dunkel und umgekehrt verdunkelt sich volles Licht durch lichtarme Farbe, die sich in der beleuchteten Stelle findet: dies erst ist der Gipfel der magischen Kreuzung der Verhältnisse, hier erst öffnet sich der zarteste Teil jenes Verschwebens von Licht in Dunkel, d. h. des Helldunkels. Es begreift sich nun, wie große Meister von den einfacheren Verhältnissen absehen und vorzüglich auf dieses Geheimnis ihre Kräfte wenden mochten, warum sie es liebten, die einzelne Gestalt oder Gruppe aus einem breiten Dunkel in das Licht herausragen zu lassen, das nun vom beleuchteten Körper ahnungsvoll in die weiten Gründe verzittert, so daß das Auge in den Massen des Dunkels zuerst nichts zu sehen glaubt, dann die Lokalfarben erkennt, wie sie mitten im scheinbar dunkelsten Raum relatives Licht bewirken. Correggio und Rembrandt haben, jeder in seiner Weise, der eine freundlicher, süßer, der andere düsterer, geisterhafter diese Zauber entfaltet. Um dieses farbige Leuchten im Dunkel durchzuführen, wird in solchen Stellen eine relativ dünne Behandlung der Farbe nötig sein, wogegen bei den Lichtstellen in den höchsten Lichtern der pastose Auftrag immer dadurch begründet ist, daß hier ein Höchstes eintritt, das keiner Durchdringung, keinem Durchscheinen mehr weichen kann. Für die Darstellung des einzelnen Durchsichtigen dient namentlich die Lasur, d. h. die Überziehung einer Farbe mit einer anderen, welche die erste durchscheinen läßt. — Der Ton endlich bleibt ohne Farbe natürlich nur eine entfernte Andeutung; erst mit ihr vereinigt

Digitized by Google

vollendet er wahrhaft als letzte feinste Spitze die Summe der Momente, aus denen sich das Ganze des malerischen Verfahrens aufbaut. Die Brechungen der Farbe durch farbiges Licht, von denen die Rede gewesen ist, rühren im Wesentlichen von ihm her, aber es konnte sich dort ebensogut von vereinzelten Strahlungen handeln; der Ton ist für sich zu betrachten. Die Luftperspektive wird durch ihn für das einzelne Bild erst spezifiziert, er hebt die Härten aller Distanzen auf, indem er sich über Alles herbreitet, und zwar samt den Entfernungsgraden sich steigert oder schwächt, aber doch in allen seinen Unterschieden den gleichen Charakter bewahrt, er vollendet jene Lockerung der Umrisse, er hebt und mildert zugleich die Modellierung, er lindert insbesondere auch die Farbenkontraste. Die Lokalfarben sollen in ihren Kontrasten, wie wir gesehen, zugleich eine Harmonie bilden; allein es soll über dieser Harmonie, welche durch Wechselergänzung des Besonderen als dessen Summe hervorgeht, eine höhere Harmonie stehen, die vom Allgemeinen, von den alles umfassenden Medien herrührt. Jede Lokalfarbe hat ihre Stimmung; diese Einzelstimmungen der einzelnen Erscheinungen und ihrer untergeordneten Gruppen sollen nun unter eine Gesamtstimmung befaßt werden. Heiter und warm, trüb und kühl, dumpf, heiß, brütend und schwer, kalt und herb, wehmütig, bang, düster, traurig: das Alles liegt im Tone der bloßen Licht- und Schattengebung nur wie ein ferner Anklang, jetzt legen sich diese Stimmungen mit der sanfteren oder feurigeren Kraft des Bräunlichen, Rötlichen, Gelblichen, Bläulichen über das Ganze. Der Ton kann sich zu starken Farben steigern, aber wenn Feuer oder Sonne ein glühendes Gelb oder Rot über eine Szene oder Landschaft verbreiten, so sind es doch nicht bloß die brennenden Hauptlichter, sondern es ist noch mehr das unbestimmtere Verschweben dieser Glut in den nicht unmittelbar beleuchteten Teilen, was den Ton bildet und dieselbe Zartheit des Gefühls und Pinsels fordert, wie feiner Silberflor einer milden Mondbeleuchtung. Wäre ein auffallend farbiges Hauptlicht schon an sich der ganze Ton, so hätten jene bestechenden Modebilder in Tragantbeleuchtung, worin besonders das beunruhigende, unkünstlerische Violett nicht gespart ist, freilich das Geheimnis des Tones erschöpft. Zu diesem Geheimnisse gehört nun, daß der Hauptton unbeschadet der Einheit seiner Herrschaft sich in die untergeordneten Lokaltöne zerlege, deren Ursache darin liegt, daß die Luft an den einzelnen Stellen teils an sich da ge-

Digitized by Google

ſchloſſener, gedrängter, dumpfer, dort freier, reiner, heiterer iſt uſw., teils mit den Lokalfarben der Gegenſtände ſich zu eigentümlichen Farben miſcht. Hier iſt denn eine Quelle unendlicher neuer Brechungen der Farben. Es iſt bekannt, wie das Auge des Kenners an dem dämmernden Tone, den die Meiſter des Helldunkels in dem Schatten einer Waldſtelle, ſelbſt unter einem Tiſch, einer Bank einzufangen gewußt haben, ſich erfreut. Wir haben eine reiche, verwickelte Kreuzung: der Hauptton ſoll ſich mit den Lokaltönen, beide ſollen ſich mit den Lokalfarben miſchen; Lokalton und Lokalfarbe ſollen durch den erſteren nicht ausgelöſcht, ſondern zur allgemeinen Weihe gerufen werden. — Es leuchtet ſchließlich ein, daß vorzüglich im Gebiete des Tones die Subjektivität der Auffaſſung, deren freiere Herrſchaft nach § 659 das Übergewicht des Subjektiven in der Malerei begründet, zu Hauſe ſein wird; denn der Ton iſt ja der Ausdruck der Stimmung, die Stimmung aber iſt die des Künſtlers, wie ſie in das Objekt, obwohl nicht ohne Anhalt in dieſem ſelbſt, hineingelegt iſt. Dieſes Auffaſſen des Objektes nach der ſubjektiven Stimmung des Künſtlers kann freilich zur ſtereotypen Gewaltſamkeit gegen die Wahrheit desſelben, alſo zur Manier im übeln Sinne des Wortes führen; allein wenn nur der Künſtler, falls er auf wenige Stimmungen beſchränkt iſt, ſich beſcheidet, die entſprechend betonten Objekte zu wählen, oder, falls er reicher iſt, überall das aus ſeiner ſubjektiven Stimmung Mitgebrachte mit der Naturwahrheit in Guß und Fluß zu bringen vermag, ſo iſt die Objektivität gewahrt; es führen viele Wege ins Zentrum, man kann von verſchiedenen Punkten dieſelbe Erſcheinung verſchieden und doch richtig auffaſſen; „die Anſchauung und die daraus fließenden Konſequenzen drehen ſich bei der wahren Erkenntnis der Idee der darzuſtellenden Erſcheinung konzentriſch um den Kern der Realität, wobei es gleichgültig iſt, ob dem einen Meiſter gewiſſe fragliche Stellen bläulich, dem anderen bräunlich erſcheinen“ uſw. (M. Unger a. a. O. S. 107).

§ 673

Dieſer Fortgang von der einfachen Farbe zu immer geſättigterer Vermittlung iſt ein Prozeß, in welchem von der einen Seite die Farbengebung mehr und mehr den Wert ihrer Magie über

Digitized by Google

den Wert der Gegenstände stellt, von der andern Seite die Farbe selbst mehr und mehr bis dahin bezwungen wird, daß sie als solche sich dem Auge kaum mehr zu fühlen gibt. Diese Herrschaft der Farbenschönheit und diese Konsumtion der Farbe ist aber auch eine gefährliche Spitze der Ausbildung des Malerischen.

Die erste Seite der feinsten Steigerung ist, unter Voraussetzung des glücklichsten Zufalls im Naturschönen, in § 253, 2 schon zur Sprache gekommen, ihrer ganzen Bedeutung nach aber natürlich an die Kunstlehre verwiesen worden. Es gibt in der Natur allerdings Augenblicke, wo im Stimmungselemente der Farbe und Beleuchtung die Gegenstände fast verschwinden, und zwar nicht nur in der Landschaft, sondern auch in menschlichen Szenen: es kann z. B. über einem tragischen Momente eine brütende Dämmerung liegen, welche bewirkt, daß die Auffassung der beteiligten Personen in einem allgemeinen tiefen Gefühle der Stimmung des Augenblicks nur dunkel mit hinschwimmt. Wenn nun aber die Kunst nicht nur solchen seltenen Momenten vorherrschend nachgeht, sondern auch ohne ein im Objekt gegebenes Motiv ihren Stoff immer oder doch mit sichtbarer Vorliebe unter diesen Standpunkt rückt, so wird die höchste Ausbildung des echt Malerischen zum Unrecht gegen die Bestimmtheit und Wahrheit des Inhalts, gegen die Würde der Form, welche, obwohl der Ausdruck über sie vorwiegen soll, doch keineswegs verachtet werden darf, gegen die Reinheit, Richtigkeit, Genauigkeit, den Ernst der Zeichnung. Die Geschichte unserer Kunst wird dies belegen, sie wird die verschiedenen Wendungen, in welchen durch die Herrschaft des Farbenprinzips auf seiner äußersten Höhe die anderen wesentlichen Seiten der Kunst benachteiligt werden, in ihrem naturgemäßen Verlauf aufzeigen. Hier erinnern wir vorläufig nur an Rembrandt, vor dessen Werken der Zuschauer zwischen Bewunderung der Genialität in Kolorit und Stimmung und zwischen Vorwurf gegen eine zur Manier gewordene Auflösung der Würde und Deutlichkeit der Form sich im Schwanken befindet. Allerdings lag solcher Steigerung der einen Seite meist ausdrückliche Opposition gegen die Steigerung der anderen, gegen unmalerische Geltung des plastischen Prinzips zu Grunde. Der folgende Paragraph wird darauf eingehen, wie die entgegengesetzten Prinzipien

Digitized by Google

sich zu den Momenten des Verfahrens der Malerei verhalten, und die Stillehre dies weiter durchführen. — Die andere Seite solcher äußersten Verfeinerung des Kolorits ist die Konsumtion der Farbe. Die Farbe soll, wie wir gesehen, nicht Stoff, nicht selbständige Materie bleiben; der höchste Sieg über diese Stoffartigkeit zieht in einem zauberischen Ineinander der Farben ihre Besonderheit am Ende so auf, daß sie dem Auge in dem Momente, wo es sie zu fühlen glaubt, wieder entschwindet. Als schlagendstes Beispiel ist auch hier Rembrandt, der Geisterbeschwörer des Helldunkels, zu nennen, der die volle Farbe fast zur bloßen Licht- und Schattengebung verarbeitet, ohne doch ihre Kraft und Saftigkeit zu tilgen. Dies kann aber auch so nicht wiederkehren; was durch den geheimnisvoll eigentümlichen Geist eines großen Meisters möglich und gerechtfertigt ist, kann nicht allgemein werden und der notwendige tiefe Mangel, der damit zusammenhängt, wäre bei jedem, der nicht jenes Zaubers mächtig ist, welcher mit dem Mangel versöhnt, unentschuldbar. Die herbe Unmittelbarkeit der Farbe kann künstlerisch bezwungen werden, ohne daß doch ihre lokale Entschiedenheit in lauter schwebende Überleitungen und Vermittlungen aufgelöst wird. Was den Inhalt betrifft, so hängt solche Magie mit der Neigung zu einem phantastischen Hexenelemente innerlich notwendig zusammen; überhaupt ist ja diese Behandung der Farbe nur eine Seite der Übersteigerung, von welcher vorhin im Allgemeinen die Rede gewesen ist, sie wird daher auch auf Kosten des Adels der Gestalt gehen, und so dämmert denn bei Rembrandt eine bäurisch wilde Form aus dem Zauberscheine seines Helldunkels, worin die äußerst konsumierte Farbe schwül verzittert, wie ein Traumbild phantasmagorisch hervor. Alle diese Erwägungen führen uns nun auf den Hauptsatz, der sie zugleich erläutert und ergänzt.

§ 674

Das Wahre in dem Zurücktreten des Gegenstands gegen die Bedeutung der Farbe ist dies, daß, wie an die Zeichnung das Prinzip der direkten Idealisierung (vgl. § 662), so an die Farbengebung das Prinzip der indirekten Idealisierung sich anschließt.

Wir haben die Steigerung des Kolorits auf jener gefährlichen Spitze, wo sie zur Einseitigkeit wird, aus einer Opposition erklärt und

Digitized by Google

das Prinzip, wogegen der Kampf geht, das plastische genannt. Es ist dies nichts Anderes als das Prinzip der direkten Idealisierung, das wir mit dem Momente der Zeichnung in innerer Verbindung gesehen haben. Dieses Prinzip muß, wenn die Unterordnung verkannt wird, die ihm der Geist der Malerei auferlegt, zum äußersten Froste führen, und gegen diesen Frost, diese leblose Kälte abstrakter Schönheit stützen sich diejenigen, die jenem beleidigten Geiste Recht verschaffen wollen, zunächst auf die Farbe. An diese aber knüpft sich das entgegengesetzte Prinzip. Dieser Satz bedarf nach Allem, was in der Darstellung des allgemeinen Wesens der Malerei entwickelt ist, keiner weiteren Erläuterung. Die Farbe ist es ja, worin das Vorherrschen des Ausdrucks über die Form begründet ist, der Ausdruck aber geht erst dann in die Tiefe, wenn sich in ihm ein relativer Bruch zwischen dem Äußeren und Inneren darstellt; die Farbe löst die Brechungen der Form in ihrem flüssig überführenden Medium auf; die Farbe ist die Spitze des Verfahrens, das einen bloßen Schein der Dinge auf die Fläche wirft, wodurch figurenreichere, bewegtere Handlung gegeben ist, in welcher die Figuren die Mängel ihrer Formschönheit wechselseitig ergänzen usw. Daher sind denn die Koloristen in der Oppositionsstellung zugleich indirekte Idealisten. Wie aber die geschichtliche Bewegung durch Extreme geht, so verkennen auch sie im Kampfe wieder die Grenzen. Mit dem Prinzip, das sich mit dem Leben der Farbe verbindet, ist, wie wir gesehen, ein gewisses Maß des Formenadels sehr wohl vereinbar, und es *soll* damit vereinigt werden, wo nicht ein bestimmtes Motiv die Einführung des härteren Bruchs in der Gestaltenbildung zu Zwecken des Furchtbaren oder Komischen mit sich bringt. Ebenso wird in der Übersteigerung der Wert der Gegenstände überhaupt verkannt und hiedurch eine andere Stelle des Wahren und Richtigen zum Mißbrauch gewendet. Die höhere Ausbildung des Kolorits wird nämlich vorherrschend einer Stimmung dienen, welche die zweite Stoffwelt aufgibt und die ursprüngliche ergreift; denn wenn das echt malerische Auge die Dinge in allen den Brechungen der Form anschaut, welche sie durch den Kompler der Bedingtheit alles Lebens erfahren, wenn zugleich aus der Mitdarstellung des Umgebenden, wodurch wir ebenfalls in diese Bedingtheit mitten hinein versetzt werden, voller Ernst gemacht wird, so kann sich diese Anschauung folgerecht nicht mehr im Mythus niederlegen, welcher seine Ge-

Digitized by Google

ſtalten als abſolute Weſen von dieſer Bedingtheit losſchneidet und ſie in reiner Schönheit in einer Art von idealem Raum hineinſtellt. Der indirekte Idealismus des Koloriſten kann nun im Gegenteil dahin übertrieben werden, daß er, um dieſen abſoluten Geſtalten zu entgehen, ſtatt daß er ihnen real bedingte Geſtalten entgegenſtellt, lieber gar keine Geſtalt mehr gibt, d. h. alle Geſtalt, wie wir geſehen, im Nebel des Helldunkels bis zum faſt Unerkennbaren auflöſt. Das iſt aber auch wieder in gewiſſem Sinn mythiſch, indem darin der eben gewonnene Boden der Wirklichkeit ſich verflüchtigt.

§ 675

Zuſammengefaßt mit dieſen Momenten und Konſequenzen des Verfahrens, in denen er ſich niederlegt, geſtaltet ſich nun der innere Geiſt der Malerei zum Stilgeſetze mit den in ihm enthaltenen beſondern Beſtimmungen für die Hauptgebiete des nun in ſo großem Umfang erweiterten Stoffs. Zugleich aber treten jetzt auch die Grenzen dieſer Erweiterung, wie ſie aus dem Mangel der wirklichen Bewegung und ihres weſentlichen Ausdrucks, des Tons und Wortes, fließen (vgl. § 658), deutlich an das Licht.

Wir ſind alſo jetzt an dem Punkt angekommen, wo das Stilgeſetz und die Stilgeſetze für die einzelnen Sphären, die es in ſich begreift, zur Darſtellung gelangen; erſt jetzt, denn das Stilgeſetz iſt das Ergebnis des im ganzen Umfang ſeines inneren Weſens und der äußeren Bedingungen ſeiner Darſtellung begriffenen Geiſtes einer Kunſt. Was die nähere Begrenzung des Umfangs des Darſtellbaren betrifft, ſo wurde dieſe in der Lehre von der Bildnerkunſt früher, nämlich im Abſchnitte von der äußeren Beſtimmtheit, vorgenommen. Dieſe Anordnung verlangte die Natur einer Kunſt, an welcher zuerſt ihre große Beſchränktheit gegenüber dem Umfange des Naturſchönen ins Auge fällt: hier mußte zuerſt der Boden des Darſtellbaren ſcharf abgegrenzt werden, ehe die Qualität der Darſtellung näher erörtert wurde. Die Malerei hat aber das Gebiet des Sichtbaren in allen ſeinen Hauptgebieten gewonnen, und die einzelnen Beſchränkungen, denen ihre Darſtellungsfähigkeit dennoch unterliegt, erſcheinen nur als die Grenzen dieſer Umfangserweiterung, welche zuerſt ins Auge fällt. Daher

Digitized by Google

bedarf es hier keiner gesonderten vorangehenden Aufzeigung dieser Grenzen, sondern, nachdem auf das Bestehen der Grenze überhaupt schon in der allgemeinen Erörterung hingewiesen ist, kann sich das Speziellere den Stilgesetzen anschließen.

§ 676

1 Das Prinzip der indirekten Idealisierung bestimmt sich nun zu dem Stilgesetze der Erzielung vorherrschender Tiefe des Ausdrucks durch naturalistische und individualisierende Behand-
2 lung der Formen. Die Einheit von zwei Prinzipien, die das Wesen der Malerei in sich schließt, muß sich aber, obwohl das eine zu bloß relativer Gültigkeit herabgesetzt ist (§ 657), als Keim zweier selbständiger gegensätzlicher Stilrichtungen erweisen, einer echt malerischen und einer mehr plastischen. Beide verirren sich jedoch, wenn sie ihr gegenseitiges Recht nicht anerkennen und nichts voneinander aufnehmen: diese fällt in Härte, Frost oder körperlose Gedankenhaftigkeit, jene in formlose Unbestimmtheit, ja Objektlosigkeit oder in das Gegenteil, sei es allzuscharfe, herbe und unflüssige Wahrheit des Einzelnen bei tiefem Ausdruck, sei es gehaltlose Nachahmung des Wirklichen, die sich weiterhin in das Gebiet der falschen Reize verliert. Die Wechselseitigkeit beider Stile ist die Lebensbedingung der Malerei; das Ziel, das sie sich immer aufs Neue setzt, ihre Vereinigung.

1. Der Stil ist der Niederschlag des inneren Geistes einer Kunst in einer bestimmten Art der Formengebung. Für die Malerei läßt sich eine andere allgemeine Definition ihres obersten Formgesetzes nicht aufstellen als die, welche der Paragraph gibt, indem er den Begriff des Naturalismus und Individualismus als derjenigen Mittel aufnimmt, durch welche die vorherrschende Tiefe des Ausdrucks zu erzielen ist. Dieser Begriff ist in der Lehre von der Plastik als Gegenteil des in dieser Kunst herrschenden Formengesetzes bei der Behandlung der menschlichen Gestalt aufgeführt (§ 616). Dieses selbst wurde als das Gesetz völliger und zugleich scharf bestimmter Formen, einfacher,

Digitized by Google

wenig gebrochener, schwungvoller Umrisse bestimmt (§ 614) und daraus die Forderung gattungsgemäß normal entwickelter Naturvorbilder und streng idealer Behandlung derselben erst abgeleitet. In der Lehre von der Malerei aber läßt sich dem so gefaßten plastischen Stilgesetze nichts gegenüberstellen, was ebenso bereits die Qualität der Formen näher bezeichnen würde, sondern nur der allgemeinere Begriff des Naturalistischen und Individualisierenden kann mit der Bestimmung, daß es eben die Erhöhung des Ausdrucks sei, worauf diese Behandlung eben hinzuarbeiten hat, zur Grundformel erhoben werden. Der bewegliche, farbenglühende, die Dinge in der Wärme ihres Naturhauchs, ihres individuellen Geheimnisses und damit in ihrer innersten Seele erfassende Geist dieser Kunst kennt ja gerade eine strenge Reduktion der Formen nicht; wie diese beschaffen seien, läßt sich erst an den Sphären des Stoffs im Einzelnen nachweisen und an die Spitze dieser Nachweisung nur ein Begriff setzen, der wenigstens insofern bereits bestimmter ist, als er unmittelbar in Aussicht stellt, daß sich nun in Aufführung der einzelnen Gebiete des Stoffs der nähere Charakter der Formengebung aus ihm ergeben werde, und ebendies leistet nur der Begriff des Naturalismus und Individualismus, in welchen der noch allgemeinere des indirekten Idealismus hier verwandelt ist. Wenn übrigens in der Lehre von der Plastik diese Bestimmung nur auf die geschlossene menschliche (und tierische) Gestalt Anwendung fand, so gilt sie in der Malerei auch für ihren ungleich erweiterten Stoffkreis, wie dies schon aus unserer allgemeinen Beleuchtung hervorgeht und sogleich bei der Sphäre des Landschaftlichen sich bestimmter zeigen wird.

2. Daß die Malerei die reinere Schönheit der Form darum nicht ausschließt, noch vermeidet, weil sie in irgendeinem Maße durch die Reibung des Mißverhältnisses den Funken des Geistes entlockt, mußte schon mehrfach ausgesprochen werden. Es geht daraus hervor, daß auch im rein malerischen Stile noch das Plastische sein eingeschränktes Recht hat; allein damit ist noch nicht ins Klare gesetzt, daß die reinere, plastisch aufgefaßte Schönheit auch für sich zum selbständigen Stil sich ausbilden werde, es ist das Verhältnis der zwei Prinzipien, um die es sich handelt, noch nicht in seiner vollen Bestimmtheit dargestellt. Ein deutlicheres Licht fiel auf diesen wesentlichen Punkt durch §§ 662 und 674; im ersten sahen wir die plastische Auffassungsweise mit der Zeichnung sich verbinden und es entsprang nun bereits die natürliche Folge, daß

Digitized by Google

es in der Malerei eine Richtung geben werde, die sich als direkter Idealismus prinzipiell auf diese Seite wirft; der Satz, daß diese Richtung nur relativ berechtigt sei, enthielt auch die Möglichkeit, daß sie diese Stellung eingeschränkter Berechtigung vergesse; im zweiten Paragraphen kamen wir eben her von der Betrachtung einer über seine Grenze hinausgesteigerten Farbengebung (§ 673), wir sahen nun, wie an die Farbe das Prinzip des indirekten Idealismus sich anschließt, gab ihm sein Recht, stellten ihm seine Schranken und fanden den Grund jener Übersteigerung in einem Kampfe gegen den direkten Idealismus der plastischen Auffassung und den Frost, den er in seiner Einseitigkeit mit sich führt. Dies Alles ist jetzt zusammenzufassen und dahin zu bestimmen: wie die Malerei ihrem Begriffe nach zwei Prinzipien enthält, das eine herrschend, das andere nur relativ gültig, so bewegt sie sich als lebendige Kunst notwendig in einem Gegensatze von zwei Stilrichtungen, die wir nun als die naturalistische und individualisierende oder echt malerische und als die mehr plastische bezeichnen. Ein wahrer lebensfähiger und lebenerzeugender Gegensatz ist aber nur da, wo in jedem Glied auch das entgegengesetzte enthalten ist; also muß jede der beiden Richtungen in einem gewissen Maße die andere in sich aufnehmen; die zweite ist hierin natürlich zu größerer Entäußerung verpflichtet, weil sie die nur relativ berechtigte, die andere die vollberechtigte ist. Dieses Verhältnis der Gegenseitigkeit ist notwendig ein bewegtes: jeder von beiden Stilen ist in beständiger Versuchung, das Recht des anderen zu verkennen, jeder von beiden wird durch die Lebenskraft des anderen wieder in seine Grenzen gewiesen. Der echt malerische treibt zur Bewegung, zur Lebenswärme, Realität, zu der Tiefe des Innerlichen. Der plastische Stil dagegen reagiert, kühlt, mahnt an die Strenge und Gesetzlichkeit. Verkennt dieser seine Schranke, eignet er sich nichts von dem bewegteren Bruche der echt malerischen Formgebung an, so gerät er, wenn er sich mehr zu starken Formen neigt, in Härte und Schwulst, wenn er dem runderen Fluß der Linie nachgeht, in jenen Frost, von dem schon die Rede gewesen ist. Da die Wärme und Bewegtheit, wohin der andere Stil drängt, nach den Grenzen der Musik und Poesie hinführt, so scheint es widersprechend, wenn man sagt, der plastische Stil verfalle, wenn er einseitig wird, leicht auch in ein körperloses Dichten. Allein wir haben gesehen, daß die Zeichnung, wie sie das Plastische in der Malerei ist, so auch das

Digitized by Google

Moment der Erfindung, den Begriff darſtellt. Da nun in der Muſik und Poeſie ſich die innere Erfindung frei im Elemente der Zeit entfaltet, ſo iſt klar, daß der Stil der Malerei, der die Erſcheinungen weniger in die volle Körperlichkeit herausführt, nach dieſer Seite ſich leicht muß verirren können. Wir werden an anderer Stelle noch von der Ideenmalerei reden. Faßt man dagegen an der Muſik und Poeſie die Leichtigkeit der Bewegung, das Ungebundene, weniger ſcharf Umriſſene, Schwebende des Tones und der nur innerlich angeſchauten Geſtalt ins Auge, ſo iſt ebenſo wahr, daß die entgegengeſetzte, echt maleriſche Richtung, wenn ſie das Wahre der plaſtiſchen verſchmäht und das Maß verliert, nach dieſer Seite hin in das Muſikaliſche und Poetiſche ſich verlieren muß: ſie wird knochenlos, vernachläſſigt entweder das Techniſche der Zeichnung überhaupt oder prinzipiell deren Aufgabe, die Beſtimmtheit der Form, gerät daher in das Schweben und Nebeln, endlich in das Objektloſe, Leere, wie wir in § 673 geſehen. Dies iſt die eine Art der ihr naheliegenden Verirrungen; die andere führt in das entgegengeſetzte Extrem, nämlich eine falſche Art der Beſtimmtheit. Auch hier ſcheint ein Widerſpruch zu entſtehen, wenn wir dieſe Klippe neben der ebengenannten aufführen; allein die Farbe hat, wie wir gefunden, zweierlei Wirkungen; eine auflöſende und eine andere, wodurch ſie die Schärfen des Naturaliſtiſchen und Individualiſierenden mit ſich bringt. Die Geſchichte wird zeigen, wie ſich eine Schule mehr auf dieſe, eine andere mehr auf jene Seite wirft. Der Naturalismus und Individualismus in ſeiner Einſeitigkeit kann aber ſelbſt wieder auf zweierlei Abwege geraten. Er kann ſich, wie er ſoll, mit dem tiefen Seelenausdruck vermählen, aber die Kanten und Ecken der Beſonderheit zugleich in einer Härte und Trockenheit ausladen, die aller jener Rundung und Welle entbehrt, welche nur die wohlgeübte Zeichnung und das ſchöne Formgefühl entwickelt. Er kann aber auch vergeſſen, daß die Schärfe der Hervorhebung des Beſonderen in der Malerei nur zum Zweck hat, den geiſtigen Ausdruck um ſo wärmer herauszuarbeiten, kann ſich mit der Hälfte dieſer Aufgabe begnügen und nicht das tiefere, ſondern nur das gewöhnliche, triviale Seelenleben darſtellen; das Beſtreben, die Fülle des realen Scheins der Dinge zu geben, kann ihn in der Einzelheit geiſtlos feſthalten, er läßt den Spiritus weg und klebt phlegmatiſch am Boden der empiriſchen Wirklichkeit. Von da bieten ſich wieder beſondere Abwege: den Man-

Digitized by Google

gel tiefen Gehalts, wahrhaft erhebender Wirkung kann er durch die pikanten Reize des Grassen (wovon später) oder des Lüsternen (§ 652 Schluß d. Anm.) zu ersetzen suchen. — Aus diesen Verirrungen erhellt also, daß beide Stile sich gegenseitig mitzuteilen, voneinander zu lernen haben. Aber nicht nur dies. Die innere Einheit des Wesens der Malerei, im Verfahren dargestellt als Einheit der Zeichnung und Farbe, setzt begriffsgemäß die wirkliche Aufhebung des Gegensatzes zum Ziel. Jedoch auch das Streben nach diesem Ziel kann die Bewegung nie abschließen: das Erreichte muß selbst wieder als ein nur Relatives erscheinen, selbst wieder auf eine Seite des Gegensatzes fallen und das Streben beginnt wieder von vorn. Dies Alles wird die Geschichte unserer Kunst in voller Wirklichkeit zeigen; in der Tat haben wir dieselbe mit dieser Betrachtung vorbereitet, aber ihr nicht vorgegriffen; das Bild dieser gegensätzlichen, das erreichte Ziel der Versöhnung immer wieder in neuen Weisen neu aufstellenden Bewegung ist an sich und abgesehen von den empirischen Faktoren der Kunstgeschichte die Erscheinung des inneren Wesens unserer, im Grunde jeder Kunst, und der richtige Begriff davon ist schon für die Stillehre und die Lehre von den Zweigen eine unentbehrliche Voraussetzung. — Schließlich noch eine Bemerkung im Rückblick auf §§ 532 und 614. Zum ersteren Paragraphen ist gesagt: „man drückt durch das Wort Stilisieren eine Idealität der Formenbehandlung aus, von der es fraglich ist, ob sie *dieser* Kunst, *diesem* Kunstzweig *zusage*, ob sie nicht vielleicht in einem gewissen Sinn *zu schön*, auf Kosten der Individualität schön sei usw.; im anderen Paragraphen ist gesagt, daß der Stil der Plastik mit dem Begriffe des Stils in seiner intensiven Bedeutung besonders innig und unmittelbar zusammenfalle. Dies bestätigt sich und findet lehrreiche Beleuchtung in der Malerei. Redet man hier von Stilisieren, so hat man eine Formengebung im Auge, die an das strengere Gesetz der Plastik gemahnt, und es kann dies ein Lob sein, aber der Tadel liegt nahe, weil, wenn man Stil *im emphatischen* Sinne nimmt, die Malerei eben nicht stilisiert oder doch dem Stilisieren nur eine eingeschränkte Berechtigung einräumt.

Digitized by Google

§ 677

In seiner Anwendung auf die landschaftliche Schönheit fordert dieses oberste Stilgesetz örtliche Physiognomie, öffnet das Reich der Zufälligkeiten, schließt vom Menschenwerke den Charakter des Neuen aus und bindet alle zugelassenen Härten und Formlosigkeiten durch den Geist der Bewegtheit und Stimmung. Der plastische Stil gerät in ermüdende Einförmigkeit, wenn er diese Merkmale von sich ausschließt.

Im landschaftlichen Gebiete wird denn das Stilgesetz bereits klarer und nimmt Besonderung an. Der echt malerische Stil wird im Geiste des Naturalismus und Individualismus den lokalen Charakter seiner Eigenheit auffassen, das Spiel des Zufälligen aufnehmen, die Formen und Farben lieber in das Härtere, Unruhigere brechen, um nur desto mehr das Stimmungsreiche, Bewegte und Bewegende herauszuarbeiten; es wird daher in einer trüberen, zerrisseneren Natur heimischer sein als in einer solchen, die an sich schon eine gewisse Idealität der Formen, Beleuchtung, Farben darbietet. Der plastische Stil dagegen wird diese Natur vorziehen, die klare Luft, das reine Licht, die edlen Linien der Erdbildung, den klassischen Pflanzentypus (§ 279), und er wird den gefundenen Stoff noch weiter im Geiste seines Prinzips umbilden, auf die Regel der normaleren Schönheit reduzieren. Die erste Richtung wird wild, formlos, öd, nebelhaft, wenn sie nichts von dieser, die zweite langweilig wie eine Pappelallee, wenn sie nichts von jener lernt oder in sich hat. Unter den neueren hat keiner mehr als Rottmann gezeigt, wie die plastische Auffassung sich bis zu einem bestimmten Maße mit der lokalen, physiognomischen zu vermählen hat. Der Paragraph hebt ausdrücklich die Ausschließung des Neuen hervor, denn dies ist ein besonders instruktiver Punkt für die Natur des malerischen Stils. Es handelt sich hauptsächlich von Bauwerken. Solche müssen, wenn sie malerisch sein sollen, durch den Einfluß der Elemente und des Gebrauchs Formen und Farben angenommen haben, wodurch sie wie ein Naturwerk erscheinen. Die nagelneuen Tempel und Paläste in der heroischen Landschaft sind das belehrende Gegenteil des malerisch Richtigen. Zerbröckelte, teilweise verwitterte Oberfläche, altergraue Farbe, feuchter Schimmelansatz, grünmoderiger, rotbräunlicher,

Digitized by Google

zerriebener Ton geben den geforderten Wurf und Strich der Naturzufälligkeit und ein altes, bemooſtes, binſen- und ſchilfbewachſenes, halbzerbrochen triefendes Mühlrad iſt gewiß in der Landſchaft willkommener als ein gutes, wohlerhaltenes, ja die Ruine eines Schloſſes iſt in den meiſten Fällen eine größere Zierde für ſie als ein Schloß. Dieſe Stilregel trägt ſich dann auch auf Zimmer und Geräte über: die maleriſche Behandlung muß ihnen den Ton und Charakter des Gebrauchten und Eingewohnten geben, ſo daß ſie die Wirkung machen, daß die Seele des Menſchen ſich in ſie gelegt, ihre Stimmung in ſie übertragen habe, wodurch ſie zugleich relativ ſelbſtändig werden und zu einem ſtimmungsvollen Ganzen wie ein Naturweſen mitwirken. Die Lehre von den Zweigen wird den Gegenſatz der Stilrichtungen ausführlicher darſtellen; er beruht auch in der Art der Kompoſition und in der Staffage, worauf wir hier noch nicht eingehen können.

§ 678

Allein nicht das ganze Reich des Landſchaftlichen iſt gewonnen. In vielen Erſcheinungen kann die Malerei mit der Natur überhaupt nicht wetteifern, andere zerteilen und verhüllen mit augenblicklicher Pracht ein Ganzes, deſſen bleibende Schönheit der bildenden Kunſt wichtiger iſt, oder widerſprechen dem Geſetze der künſtleriſchen Durcharbeitung des Kolorits, andere tragen überhaupt zu ſehr den Charakter des Seltſamen, Vereinzelten, Flüchtigen, um ſich im Raume feſſeln zu laſſen: drei Arten, die ſich mannigfach verbinden.

Nunmehr treten ſogleich in dieſem Gebiet auch die Grenzen der Malerei zutage, welche freilich ihr ganzes und volles Licht erſt erhalten, wenn ſich zeigen wird, was Alles die Dichtung umfaßt. Zu der erſten Art unzugänglicher Erſcheinungen gehören vorzüglich die höchſten Lichtwirkungen, vor Allem der lichtbringende Körper ſelbſt, die Sonne im vollen Tagesglanze. Zur zweiten Baumblüte, geſtirnter Himmel, erſtes Wieſengrün im Frühling. Warum iſt denn ein blühender Baum (er träte denn nur halbverdeckt zwiſchen vollem Grün hervor) unmaleriſch? Weil die höhere maleriſche Schönheit der Baumkrone in der Gruppie-

Digitized by Google

rung ihrer Hauptmaſſen, im Hauch, Wurf, in der bleibenden Farbe des Grüns liegt, wogegen die Blüte nur als ein augenblicklicher, dieſe Grundſchönheit verhüllender, in der wirklichen Natur heiterer, in der bildenden Kunſt kindiſcher Aufputz erſcheint. Ebenſo zerteilen die Sterne das herrliche Ganze des tiefblauen kriſtallenen Himmelsgewölbes durch unzählige unruhige Glanzpunkte. Man meine nicht, wir tun der herrlichen Erſcheinung unrecht, es handelt ſich nur von dem maleriſch Darſtellbaren; in der Poeſie werden wir es anders finden. Das erſte Wieſengrün iſt ein Hauptbeiſpiel für ſolche Erſcheinungen, auf welche die Worte des Paragraphen ſich beziehen: oder widerſprechen uſw.; wir haben es ſchon bei dem Kolorit erwähnt (§ 671, Anm.): es ſtört den Charakter des durch den reif kochenden Künſtlergeiſt Hindurchgegangenen, Zeitigen, Durchbrüteten, ſchreit aus der abdämpfenden Harmonie heraus, iſt „giftig". Und ſo noch viele andere Farbenerſcheinungen. Zur dritten Art gehören ſeltſame Beleuchtungseffekte, frappante Reflexwirkungen, worin die Natur faſt theatraliſch erſcheint, ſowohl vorübergehende als auch bleibende, wie z. B. die blaue Grotte in Capri und dergleichen. Die neuere Landſchaftmalerei liebt es, mit ſolchem Luft- und Lichtſpektakel zu prunken, ſelbſt ein Rottmann hat oft vergeſſen, wie ganz ſeine wahre Stärke im Bleibenden, Großen, Ewigen lag. Wenn einmal die untergehende Sonne in wunderlich zerfetzten Regenwolken eine phantaſtiſche Farbenwelt von glänzendem Rot neben Grau, Grünlich, Blau, Schwefelgelb hervorruft und dieſer Brand ſich im Meere ſpiegelt, den Wald in Purpur entzündet, ſo iſt das in der Natur, als Moment in einer Reihe bewegter Momente, herrlich, aber die bildende Kunſt ſoll es nicht im Raume feſſeln. Wir haben in der Bildnerkunſt zugegeben, daß die Flüchtigkeit des Moments an ſich kein Hindernis der Darſtellbarkeit wäre, dann aber ein Flüchtiges gewiſſer Art ausgeſchloſſen, nämlich Solches, das durch Verzerrung im Übermaß des Affekts häßlich wird, und Solches, was nicht eine große, gediegene, weite, naive Seele darſtellt, wodurch denn das Gebiet des kleinen Mienenſpiels als unplaſtiſch abgewieſen wurde. Dem letzteren entſpricht bei allem Unterſchiede das Seltſame und Frappante in der landſchaftlichen Schönheit, es erſcheint wie ein momentaler Einfall, der nicht das Wahre der großen, weiten Seele der Natur ausdrückt. Mag ein ſolches Naturſpiel auch bleibend ſein, ſo wird uns doch der Begriff des Ausnahmsweiſen unvermerkt zu dem des im ge-

Digitized by Google

nannten Sinn Allzuflüchtigen; zum gegebenen Beispiel führen wir nur noch Felsen an, die durch sonderbaren Zufall Menschengesichtern gleichen. — Übrigens leuchtet ein, wie die verschiedenen Ursachen der Beschränkung des Umfangs der Malerei auch zusammentreten: frappante Beleuchtungseffekte sind zugleich darum nicht nachzubilden, weil die Kunst vergeblich mit der Natur in ihren stärksten Lichtwirkungen wetteifert und die höchste Leistung nur die Kluft des Unerreichten um so fühlbarer macht; ebendies kommt hinzu bei einem Teile der Erscheinungen, die bei der zweiten Art genannt sind, den Sternen nämlich; umgekehrt trifft der Grund, unter welchen diese zweite Art gestellt ist, daß nämlich Blüten, Sterne und dergleichen eine bedeutendere Grundlage bleibender Schönheit zudecken und zerteilen, auch zusammen mit dem Grunde, der bei der dritten Art geltend gemacht ist, indem das Sonderbare die Wirkungsweise der Naturkräfte, die es momentan oder vereinzelt hervorbringen, nicht in ihrer wahren Schönheit ausdrückt.

§ 679

Neben den Grundsätzen, welche sich nun für die künstlerische Behandlung der Tierwelt ergeben, entwickelt sich die ganze Bedeutung des malerischen Stilgesetzes im Gebiete der menschlichen Schönheit. Dasselbe fordert, was zuerst die Gestalt überhaupt und ihre nächsten Beigaben betrifft, nicht normal schöne Natur- und Kulturformen, die Auffassung und Behandlung wird physiognomisch. Die schärfere Eigenheit und den härteren Bruch der Form, den dieser echt malerische Standpunkt voraussetzt, hat auch der plastische Stil, nur in gelinderer Weise, sich anzueignen. Das Bildnis und die Geschichte sind nun in weiter Ausdehnung eröffnet.

Es ist insbesondere der Inhalt dieses Paragraphen, der, abgesehen von der spezielleren Beziehung auf die Einzelheiten der Form, die er nun erhält, in der notwendig ausführlicheren allgemeinen Darstellung des vielseitigen Wesens der Malerei mehrfach schon zur Sprache kommen mußte. Was zunächst die Tierwelt betrifft, so haben wir schon in und zu §§ 654. 655 von der veränderten Behand-

Digitized by Google

lung gesprochen, welche sie durch den veränderten Standpunkt erfahren muß. Es gilt, die Lebendigkeit des Ausdrucks der Tierseele durch eine Auffassung, die man eigentlich schon hier physiognomisch nennen könnte, inniger und wärmer herauszuarbeiten. Die Form soll um so viel sprechender werden, als sie ungeregelter, zufälliger, eigensinniger sein mag. Hiemit erweitert sich, wie wir gesehen, der Umfang der darstellbaren Klassen, indem der Maler nicht mehr auf wenige schwungvoll kompakte Formen der Tierwelt beschränkt ist, aber weder die in Linie und Form schöneren Bildungen, noch die dürftigeren, formlosen hat er zu stilisieren wie der Bildhauer, ja er soll es nicht. Er wird also z. B. nicht das Fell, nicht die Federn in gewisse regelmäßige Gruppen ordnen, sondern das Freiere, Ungeordnetere, Struppige, Gesträubte usw. mit leichter Hand wiedergeben; die Farbe kommt ja darüber und der dumpfe oder helle, freundliche oder grimmige Blick, die Bewegung, wie sie den augenblicklichen Affekt ausdrückt, wird gerade durch dieses freier aufgedeckte Spiel der Äußerlichkeiten um so wirkungsvoller. Auch das Individualisieren wird stärker als in der Plastik; man mag einem einzelnen Hund, Pferd ihr besonderes Temperament ansehen, aus ihrer Erscheinung herauslesen, was sie Alles als treue Begleiter und Diener eines Herrn wohl miterlebt haben usw.; doch tritt dies erst bei den höheren Tiertypen ein vgl. § 295, 1. — Für das Gebiet der menschlichen Schönheit fällt uns nun nach dem, was insbesondere in und zu § 654—657 entwickelt ist, das Wesentliche der stilistischen Behandlungsgrundsätze ebenfalls reif in die Hand. Die Malerei ist demnach nicht mehr wählerisch in Beziehung auf den Stoff und nicht mehr streng in Rückführung empirischer auf reine Formen wie die Bildnerkunst. Gerade der normalste Typus, der altgriechische, wird ihrem Stile Schwierigkeiten bereiten; schon in der allgemeinen Darstellung des Wesens unserer Kunst mußten wir hervorheben, daß sehr regelmäßiger Kopf und Gestalt ihrem salzigen, durch Gegensätzlichkeiten des Äußeren und Inneren gewürzten Wesen als fade und uninteressant widerstreben würde; gerade die bewegtere, springendere Gesichtslinie, die stärkeren individuellen Abweichungen der Gestalt bei den Völkern, die der Grieche insgesamt Barbaren genannt hätte, werden ihm zusagen. Im Profil z. B. haben wir die Bedeutung der geraden Linie erkannt, die von der Stirn zur Nase führt. Dagegen zeigt nun eine abspringende Linie an, daß Geist und

Digitized by Google

ſinnliches Leben zur Trennung neigen, daß die Perſönlichkeit alſo einen Bruch in ſich trägt, daß ſie alſo einen verwickelteren, tieferen Prozeß zu vollziehen hat, um zu leben, um harmoniſch zu leben, und dieſen Ausdruck eben will die Malerei. So arbeitet denn, mag der Stoff ſo oder ſo beſchaffen ſein, auch die Stilgebung überall nicht auf die verallgemeinernde Durchſchnittslinie, ſondern darauf, daß das Allgemeine in die beſonderen Formen der Lebensalter, Geſchlechter, Zuſtände, Stände und in die Individualität ſcharf zuſammengefaßt erſcheine und aus dem Bruche der Eigenheit um ſo konzentrierter der Blitz des inneren Lebens herausſpringe. Die Runzel des Alters, die Erdfahlheit des Siechtums, die Verkrümmung und Verwitterung durch einſeitige Arbeit mag frei zur Darſtellung kommen wie die Grille der Naturbildung im einzelnen: Stirne, Blick, Handlung prägt ihr den Akzent des Geiſtes auf. Wir nennen dieſe Auffaſſung und Behandlung im Allgemeinen die phyſiognomiſche, d. h. die auf die kennzeichnende, bedeutungsvolle Schärfe der Einzelzüge gerichtete (vgl. § 338, wo das Phyſiognomiſche zuerſt noch abgeſehen von den Zügen eingeführt iſt, welche die Arbeit des Willens der Geſtalt aufdrückt). Wie nun mit der Geſtalt, ſo verhält es ſich auch mit den Kulturformen. Was zunächſt den Teil derſelben betrifft, welcher die menſchliche Geſtalt günſtig oder ungünſtig entwickelt und aufzeigt, ſo wird freilich auch die Malerei ohne beſonderes Motiv, d. h. wo ſie nicht furchtbar und mitleiderregend oder komiſch wirken will, auf glückliche und geſunde Zuſtände in dieſem Gebiete nicht verzichten; doch wird ſie ſchon darum weniger ſtrenge ſein als die Skulptur, weil ſie ihrem Weſen nach nicht die Vorliebe für das Nackte hat wie die Plaſtik. Wir werden hierauf zurückkommen; vorerſt iſt, was die Behandlung des Körpers im Allgemeinen betrifft, einleuchtend, daß die Malerei gemäß ihrem naturaliſtiſchen Stilprinzip Muskel, Sehnen, Adern weit beſtimmter in das Einzelne ausdrückt als die Plaſtik; ſcheint es, als ob dadurch die empiriſchen Bedingungen des Lebens ſich zu ſcharf ausprägen, ſo iſt es wieder der Strom und Lebenshauch, den die Farbe über alles Einzelne hinzieht, wodurch alle Härten ſich in den idealen Rhythmus des Ganzen auflöſen. Natürlich wirft nun der maleriſche Zweck das Hauptgewicht der äſthetiſchen Geltung auf die vorzüglich ſprechenden Teile, A n g e ſ i c h t und H ä n d e ; und an dieſen vorzüglich macht das Naturaliſieren und Individualiſieren, die phyſiognomiſche Auffaſſung ſich

Digitized by Google

geltend. Die Haare werden in freierem Spiele der Zufälligkeit behandelt; die Hügel und Senkungen, die Falten und Fältchen dürfen ihr feineres Netz über das Feld des Angesichts ziehen; ein durchfurchter, durcharbeiteter Kopf ist mehr malerisch als ein glatter, jugendlich blühender. Damit ist natürlich die mikroskopische Behandlung eines Ignaz Denner nicht gerechtfertigt, denn auch in der Malerei hat der Naturalismus seine Grenzen, auch das Hervorheben des Einzelnen unterscheidet wieder zwischen Wesentlichem, Sprechendem und Unwesentlichem, nicht Sprechendem. Daß das Individuelle namentlich im Kopfe seinen Sitz hat, bedarf keiner weiteren Ausführung. Die Hände werden nun in demselben Sinne behandelt und tritt in Anwendung, was zu § 338 über ihre Formen gesagt ist. Eine solche Kontrastwirkung, wie sie in Titians Zinsgroschen bis in den Gegensatz der Hände, der gemeinen, rohen, braunen des Pharisäers und der reinen, seelischen Hand Christi sich herunter erstreckt, könnte die Skulptur nimmermehr geben. Im Nackten tritt nun aber die Zurückziehung des ästhetischen Nachdrucks auf diese vorzüglich sprechenden Teile noch nicht völlig in Kraft; die Malerei muß, wenn es damit Ernst werden soll, im Wesentlichen die bekleidete Gestalt vorziehen. Mit der geistigeren Behandlung muß auch die Scham des Geistes an seinem Körper, eine notwendige Folge seines tieferen Bewußtseins, in der Kunst geltend werden und es entspringt ihr daraus unmittelbar das Motiv, eben durch den Gegensatz des Verhüllten die unverhüllten edelsten Teile zu heben. Wir haben von der sinnlichen Wirkung der Farbe in und zu § 652 gesprochen; es ist natürlich, daß sie in der Darstellung menschlicher Nacktheit besonders leicht in pathologischen Reiz übergeht. Keineswegs kann es darum der Malerei versagt sein, das Wundergewächse des Körpers auch in der Zusammenwirkung seines warmen Farbenlebens mit dem Reize der Formen zu enthüllen, ohne darum den Ausdruck höher als zu einer Stimmung unschuldiger Sinnlichkeit zu steigern; allein das Schwere ist eben, die volle Sinnlichkeit selbst unschuldig darzustellen und durch die Höhe der Kunst jeden Anreiz zur Begierde im Zuschauer vor der Bewunderung des Meisterwerkes der Natur niederzuhalten; was ein Titian vermag, das kann nicht jeder. Es bleibt aber dabei, daß die bekleidete Gestalt der malerischen Auffassung mehr entspricht, und das veränderte Stilgesetz bedingt nun auch eine andere Art von Gewandung als das der

Digitized by Google

Plastik: wenn die Formschönheit an sich nicht mehr das Bestimmende in der Auffassung ist, so muß die Forderung fallen, daß das Gewand als ein Echo, ein fortgesetzter, vervielfältigter Rhythmus der organischen Bildung erscheine. Es mag da den Körper härter, schärfer umschnüren, dort willkürlicher von ihm abschweifen; der Menschengeist, der jenes schöne Gleichgewicht verlassen hat, darf und soll sich auch dadurch ausdrücken, daß er freier mit seinen Umhüllungen spielt; Farbe, Schmuck edler Metalle, Verbrämtes, Gesticktes usw. leiten auch hier das Auge von der Form ab auf Reize anderer Art. Die Faltengebung wird von dem plastischen sich in einer Weise unterscheiden, welche dem entspricht, was im vorhergehenden Paragraphen über das malerische Vermeiden des Neuen in Bauwerken und Geräten gesagt ist; getrageuer, gebrauchter wird das Kleid sich in ein Faltenwerk legen, das mehr ein bequemes Einwohnen des Menschen in dies sein nächstes Haus ausdrückt. Allerdings darf dies nicht zu weit gehen; auch die Malerei muß sich bedeutende Faltenmassen vorbehalten, deren Lauf und Form nicht bloß vom Schneider, sondern von der organischen Bildung bedingt ist, nicht durch Zufälle kleinlich zerknittert, sondern kräftig fließend erscheint, und das Anliegende, was im malerischen Stil neben dem frei Fließenden zum Rechte kommt, muß in den Hauptteilen ganz anliegend sein und nicht in verkehrter Weise vom Glied wieder abweichen. Der Maler meine nur nicht, unter der Kleidung Unverständnis der organischen Form und schlechte Zeichnung verstecken zu dürfen; der rechte Zeichner zeichnet auch die bekleidete Figur in seiner Skizze nackt und bestimmt danach die Falten. Die freiere Behandlung der Tracht, die trotzdem malerisches Gesetz bleibt, kann im Allgemeinen auch als physiognomisch bezeichnet werden; noch mehr der bestimmtere Ausdruck, den auch hier noch das Individuelle hinzubringt: wie Einer den Hut aufsetzt, zerknüllt, verbiegt, wie er den Mantel umschlägt usw. Auch in den Waffen dürfen sich nun härtere und phantastischere Formen zeigen. — Diese ganze Auffassungsweise gilt nun zunächst dem im engeren Sinne malerischen Stil. Natürlich ist es aber gerade das menschliche Gebiet, worin auch der plastische Stil das ganze Recht seines Bestandes neben jenem geltend macht. Wir haben die bloße Relativität seiner Berechtigung, seine Pflicht, ein ungleich stärkeres Maß des Naturtreuen und Individuellen, als Marmor und Erz es zuläßt, in sich aufzunehmen, erkannt; auch die

Digitized by Google

Stillehre kann hier in das Einzelne nicht tiefer gehen, wenn sie nicht zu sehr der Geschichte vorgreifen will. Wir werden sehen, wie sich selbst die antike Malerei, die im strengsten Sinne plastisch ist, doch von der eigentlichen Plastik unterscheidet; wir werden in reicher Ausbildung den plastischen Stil in Italien gegenüber dem echt malerischen in Deutschland und den Niederlanden sich voller und voller mit seinem Gegensatze schwängern sehen, bis Correggio und die Venetianer an die Schwelle des Überganges in den letzteren treten. Bis dahin bleibt jedoch der Gegensatz trotzdem, daß er ein Gegensatz innerhalb des vom Mittelalter überhaupt betretenen malerischen Standpunktes ist, und trotz seiner weiteren Milderung klar und bestimmt. Die Madonnen, die würdevollen Männergestalten der großen italienischen Meister, insbesondere des Raphael, sind in gewissem Sinne plastische Naturen, aber darum keine Götter und Göttinnen; es waltet der reinste Reiz, die streng gemessene Kraft der Linie in den Formen und doch ist Alles malerisch individuell und bewegt; neben den Idealgestalten breitet sich zudem eine Welt von markierten, porträtartigen Charakteren aus, die dem echt malerischen Stile noch viel näher steht, und doch zeigt der erste Blick auf die Deutschen und Niederländer den tiefen Unterschied der Stilprinzipien. — Es leuchtet nun ein, wie ganz anders die Malerei durch ihr Stilgesetz zum Bildnis und zum geschichtlichen Stoffe gestellt ist als die Skulptur. Kann ja doch ihre ganze Auffassung bildnisartig genannt und gesagt werden, sie müsse auch die in direkt idealen oder sonst allgemeineren Zusammenhang gestellte Persönlichkeit dem Porträt nähern; zum geschichtlichen Stoffe aber verhält sich das Porträt wie der Baustein zum Gebäude. Wo das Feld der Bildnerkunst sich zu Ende neigt, da beginnt erst in ganzer Breite das Feld der Malerei,

§ 680

Doch ist nicht die ganze Tierwelt für die Malerei darstellbar und nicht jede Abweichung vom reinen Typus, Entstellung, Zerstörung der menschlichen Gestalt läßt sich durch die Mittel der Malerei ästhetisch auflösen; auch ein hoher Grad von Mechanisierung der Kulturformen bereitet ihr schwere Hindernisse.

Digitized by Google

Es ist der Mangel an wirklicher Bewegung und die Unmöglichkeit, von der Gestalt auf den Ton abzulenken, was auch die hier bezeichneten Grenzen steckt. Zu § 295, 1 ist berührt, wie der Maler sehr kleine, unreif gebildete Tiere noch einzeln anbringen kann; eigentlich aber zählt die untergeordnete Tierwelt nur in Massen und hier hat auch die Malerei ein Ende, denn es ist klar, daß sie z. B. mit Insektenschwärmen nichts anzufangen weiß. Bei Wassertieren kommt hinzu, daß dem Auge das Element nicht in dem Grade durchsichtig ist, um seine Bewohner darzustellen, wenn auch ihre Gestalt und seelisches Leben soviel Bedeutung hätte, um es zu tun; sie müssen daher, um sie zur Darstellung zu bringen, aus ihrem Elemente gerissen und in anderweitigen Zusammenhang gebracht werden. — Daß Häßlichkeit der Bildung auch in der Tierwelt ein Hebel des Furchtbaren und Komischen werden kann, versteht sich; das Häßliche der Zerstörung, Auflösung führt der Paragraph der Kürze wegen erst bei der menschlichen Welt auf. Was nun dies höchste Gebiet des Schönen betrifft, so gilt trotz dem erweiterten Umfang auch für die Malerei die äußerste Grenze in Aufnahme der Rassen, wie sie in § 324, 2 bestimmt ist: die stark gegen das Tierische hin abweichenden Formen werden anders als in Kontrastwirkungen nicht zu verwenden sein. Aber auch in der Aufnahme von häßlichen Abnormitäten, Verkrüppelungen, Entstellungen durch Krankheit, gräßlichen Wunden, Tod, Verwesung ist der Malerei eine Grenze gesteckt, wo furchtbare oder komische Wirkung nicht mehr hinreicht, zu einer Fesslung dessen, was der Dichter rasch an der inneren Vorstellung vorüberführt, auf der ruhenden Leinwand zu berechtigen. Mit dem Krüppel auf einer von Raphaels Tapeten versöhnt sich das Auge trotzdem nicht, daß er nur der Stoff ist, an welchem die Wunderkraft des Apostels sich geltend machen soll; die Pestkranken in dem Bilde von Gros (Napoleon im Pesthause von Jaffa) gehen weit über das zulässige Maß des Naturalismus; die Stadien der Verwesung malte nur die Naivität unreifer Kunst (z. B. Orcagna im Campo Santo zu Pisa) und das Zuhalten der Nase, wie es oft bei Darstellungen der Auferweckung des Lazarus vorkommt, fixiert im Bilde des Ekels den Gestank, der in einem ästhetischen Ganzen nur momentan und nur in der inneren Vorstellung auszuhalten ist, es erregt durch Vormachen des Ekels gerade unsern Ekel. Nicht ebenso ein Fehler der Naivität ist es, wenn ein moderner Maler zwei Leichen Enthaup-

Digitized by Google

teter mit einer zwar ſparſamen, doch durch furchtbare Wahrheit ſchneidenden Bloßlegung des Graſſen im Mittelpunkte eines hiſtoriſchen Bildes vor uns hinlegt. Man darf ſolche Darſtellung des Todes nicht an ſich angreifen, ſondern nur den Grad des Anſpruchs, den ſie im Ganzen des Bildes macht; es mag da an ſolchen Teilen, welche uns durch erhebenden Ausdruck mit dem Graſſen verſöhnen, nicht fehlen, wenn ſie aber nicht in der Stärke vortreten, daß ſie es in den Hintergrund drücken, ſo iſt das äſthetiſche Geſetz verletzt, zumal da man nicht einen Nachſchimmer des hohen Friedens in ſolche Leichname legen kann, wie in den Leichnam Chriſti. — In der Tracht haben wir die Malerei ungleich weniger wähleriſch gefunden als die Skulptur, doch auch bereits Forderungen geſtellt, aus denen hervorgeht, daß die Bekleidung, die unter dem Scheine, dem Körper zu folgen, ein falſches Bild ſeiner Glieder gibt, d. h. die moderne, auch für ſie ein Kreuz ſein muß. In einem ernſten Bilde iſt ſie kaum, in einem ernſten, das zugleich monumental iſt, gar nicht zu brauchen. Ähnlich verhält es ſich mit den phantaſieloſen Formen der Geräte uſw. und im höheren Gebiete der Kulturformen mit der Abtötung der geſelligen Lebendigkeit in der Erſcheinung des Menſchen ſelbſt. Freilich ſtellt ſich dies anders in der komiſchen Gattung überhaupt und ſpeziell in der Karikatur; aber der Spott auf das Unäſthetiſche iſt eben gerade die Verurteilung desſelben vor dem Forum der höheren Kunſtaufgabe.

§ 681

Wie die Malerei überhaupt von einem Geiſte der Bewegtheit durchdrungen iſt, ſo wird ſie im echt maleriſchen Stil auch die wirkliche Bewegung mit Vorliebe entfalten, wogegen der plaſtiſch maleriſche neben dem Bilde ſtatuariſcher Ruhe, das ihm zwar vorzüglich zuſagen muß, wohl auch reiche Bewegung darſtellen wird, doch ſo, daß ſie von jener als einer in ſie herüberwirkenden Kraft gehalten iſt. Beide aber haben die Behandlung zu vermeiden, welche ſich für die Bildnerkunſt aus dem einzuhaltenden Gleichgewicht ergibt.

Der maleriſche Stil iſt bewegt auch ohne eigentlich dargeſtellte Bewegung, wie der plaſtiſche ruhig iſt mitten in der Bewegung. Im

Digitized by Google

Überschusse des Ausdrucks über die Form liegt an sich eine gewisse Unruhe des Verhältnisses, die sich der ganzen Haltung des Dargestellten auch in der Ruhe mitteilen muß. Es ist ein Zittern, Strahlen, Wallen von innen heraus, ein Fluten des Lebens über die Ufer der festen Form, wie ja hier die ganze Natur ein wogender, bebender Schleier ist, aus welchem eine Geisterwelt hervordämmert, hervorblitzt. Man betrachte nur die ganz ruhig gehaltenen Porträts eines Rubens, van Dyk, Rembrandt: sie haben alle den geistreichen Wurf der Bewegtheit, als haben sie sich eben hergewendet, als schwebe eben ein Wort auf ihren Lippen; aber die Landschaft selbst in echt malerischer Behandlung sieht aus, als wollte sie eben etwas sagen, oder als gebe sie ein Rätsel auf und halte seine Lösung noch zurück. Aus diesem allgemeinen Charakter der Bewegtheit folgt denn auch, daß die Malerei die wirkliche Bewegung (die sie ja in jeder Ausdehnung wiederzugeben durch ihre Mittel befähigt ist, vgl. § 651) ebenso prinzipiell darzustellen liebt, als die Bildnerkunst die Ruhe. Michelangelo ist malerisch in der Bildhauerei, weil er allen Figuren den bewegten Wurf gibt, er ist skulptorisch in der Malerei, weil er die Form, insbesondere den Muskel, über das stellt, was die Farbe ausdrückt, allein die tiefe Bewegtheit und der Sturm der wirklichen Bewegung, der durch seine Gemälde braust, weist ihnen dennoch ihre Stelle wieder entschieden im malerischen Gebiet an. Er kennt aber auch eine großartige Ruhe, wie seine Sibyllen, Propheten, Vorfahren der Maria beweisen: jene Stärke des Formprinzips und diese statuarische Ruhe lassen trotz der übrigen Bewegtheit keinen Zweifel, daß er zur plastisch malerischen Richtung gehört. Dies Beispiel hat uns denn auf den Gegensatz des echt malerischen und des mehr plastischen Stils geführt, wie er auch in diesem Gebiete sich aussprechen muß. Allerdings liegt es tief im Wesen des letzteren, daß er die statuarische Ruhe edler und charaktervoller Gestalten liebt, aber es fließt auch streng aus dem Wesen der Malerei, daß man nicht ebenso wie im Gebiete der Gestaltenschönheit an sich einen geschichtlichen Stil nennen kann, der so sehr sein Höchstes in der plastischen Ruhe geleistet hätte, daß er sich mit dem eines Phidias vergleichen ließe, welcher zwar auch in reicher Bewegung sich ausgebreitet, aber seinen Triumph in majestätisch ruhigen Göttergestalten gefeiert hat; Raphael, der zwar die florentinische Zeichnung, die umbrische Innigkeit des Ausdrucks und der Farbe in sich vereinigt, aber doch den

Digitized by Google

Nordländern gegenüber auf der plastischen Seite steht, ist in gleicher Ausdehnung Meister der feurig bewegten Handlung wie er in seinen heiligen Familien und im oberen Teile seiner Disputa als der reinste Maler der idealen Ruhe verklärter Gestalten erscheint. Vergleicht man jedoch die Bewegtheit, die auch der plastische Stil entfaltet, mit dem brausenden, sausenden Geiste eines Meisters im streng malerischen Stile, wie Rubens, so erkennt man, daß dort mitten in der stärksten Bewegung selbst ein dämpfender Regulator wirkt, eine Haltung innerer Gewichtigkeit, die aus dem Bilde der wirklichen Ruhe herübergenommen ist, ähnlich wie in der Bildnerkunst, ein gemessenerer, breiterer tenor, während umgekehrt, wie wir gesehen, jener andere Stil mitten in der Ruhe einen bewegten Wurf hat. Gerade aber im skulpturähnlichen Bilde der wirklichen plastischen Ruhe zeigt sich nur um so bestimmter der Unterschied von der Bildnerkunst. Jetzt nämlich leuchtet auf konkrete Weise ein, daß in der Malerei nicht mehr die Rede sein kann von jenem feinen Herüberwirken der Rücksicht auf das empirische, materielle Gleichgewicht in die Darstellung (vgl. § 649, 2). Gemalte Figuren, welche so behandelt sind, drohen gerade zu fallen, weil sie das, was sich hier von selbst versteht, ausdrücklich hüten zu müssen scheinen.

§ 682

Der malerische Ausdruck hat nun die ganze reiche Welt von Erregungen, Eigenschaften und Zuständen, welche auf dem Boden der in sich gegangenen, aus der naiven Einheit mit ihrem Sinnenleben und der umgebenden Welt gelösten Subjektivität (vgl. 652 bis 655) sich erzeugt, spezieller zu entfalten. Das Gebiet der Physiognomik kommt jetzt in dem vollen Sinne von § 340 zur Darstellung. Diese Auffassung des Seelenlebens spricht sich in den feineren Mitteln der durchgeführteren Gebärdensprache, des kleinen Mienenspiels, der Behandlung des Auges und der Gesichtsfarbe aus; durch dieselben verdoppelt sich die Wirkung der über den ganzen Körper ergossenen Bewegung des heftigen Affekts, der auch in seinem stärksten Grade nicht ausgeschlossen ist. Doch ist die Malerei mehr auf die Darstellung gemischter als einfacher

Digitized by Google

Affekte gewiesen. An dieser Vertiefung und bunteren Brechung muß auch der Ausdruck schlichter Einheit mit sich und naiver Sinnenheiterkeit, wie solche dem mehr bildnerischen Stile zusagt, sich beteiligen.

Die Lehre vom Stil hat, nachdem in der allgemeinen Darstellung die wesentlichen Grundlagen entwickelt sind, auch hier nur die konkreteren Ergebnisse zu ziehen und so den Gegensatz gegen die Stilaufgabe der Bildnerkunst (vgl. § 605, 1, 624) in volles Licht zu stellen. Wir haben gesehen, daß die Malerei es mit der in sich konzentrierten Subjektivität zu tun hat, die sowohl innerlich aus ihrem eigenen Sinnenleben, wie auch als ganze Persönlichkeit aus der substantiellen Einheit mit der sittlichen Welt des Volkes, Staates sich zurückgenommen hat und diesen Bruch wieder in Versöhnung aufhebt oder zum Bösen steigert oder in unendlichen Formen halbgelöst in sich trägt. Es ergibt sich hieraus nun im Bestimmteren zunächst überhaupt eine ganze Welt von Stimmungen, Affekten, Eigenschaften als Aufgabe für die malerische Behandlung des Ausdrucks, die wir als unzugänglich für die Plastik erkannten. In trefflicher Weise, nur zum Teil schon mit zu bestimmter Beiziehung des romantisch religiösen Ideals hat Hegel diese Welt dargestellt (Ästh., T. 3, S. 31 ff.). Die Plastik kann nicht darstellen die Scham im tieferen Sinne, wie sie auf dem Bewußtsein ruht, das der zu sich gekommene Geist von den tierischen Bedingungen seines Leibes und deren Fortsetzung in den Trieben der Seele hat; sie kann nicht darstellen ein tief, mystisch versenktes Träumen und Brüten in sich oder das Gegenteil, eine augenblickliche, leicht spielende Zerstreutheit; nicht die Welt der Liebe, wie sie dem innerlich gewordenen Menschen aufgegangen ist, sei es Geschlechterliebe, Menschenliebe, Versenkung in das Meer der ewigen Liebe, Andacht; auch nicht die unendliche Welt der Schmerzen, durch welche ein Gemüt kann hindurchgehen müssen, bis es den Kampf zwischen dem Trotze seiner Subjektivität, die ein Unendliches für sich sein will, und der Sehnsucht, sich an ein Anderes, sei es Geliebte, Freund, Menschheit, Gottheit, aufzugeben, durchgekämpft hat; nicht die Hölle der Reue, Zerknirschung, die tiefe Wehmut, das unendliche Seelenweinen; nicht einen Sturm des Leidens von außen, das seine ganze Bedeutung erst erreicht, indem es zum inneren, unendlichen Leiden wird, gegen das nun der Geist seine reine

Digitized by Google

Willenskraft, ſeinen geheimen Schatz von Liebe, von Glauben an die Idee aufbietet, aber auch nicht die Seligkeit in der Hingebung, im Sieg, in der Verſöhnung; ſie kann das beharrende Sträuben des Eigenwillens, die Formenwelt des tief innerlichen Trotzes, Haſſes, die hämiſche Liſt, die Wildheit und die geheime oder offene Verzweiflung des Böſen nicht in den Marmor graben; ſie kann etwas von dem Allem, aber immer ohne die aus der vertieften Form des Bewußtſeins erſt entſpringende Reſonanz der inneren Unendlichkeit. Für dieſe neue Welt des Ausdrucks bietet nun der maleriſche Stil das ganze feinere Syſtem der Mimik und Phyſiognomik auf, das die breiter ausholende Bildnerkunſt kaum an den Grenzen berühren kann: der Phyſiognomik, welche jetzt nicht nur die angeborenen Züge, ſondern auch das ganze Feld ihrer Veränderungen zum Gegenſtand hat, die aus dem Innern fließen und ſich mit dem Angeborenen durchdringen, — wobei wir nur vom Geſamtbilde der Züge, wie ſie ſich zum Charakter zuſammenſchließen, vorerſt noch abſehen. Jetzt, da die Farbe mitwirkt, kann ein Ruck, die Spannung oder Schlaffheit eines Häutchens, ein Fältchen die tiefſten Veränderungen im Ausdruck hervorbringen. Insbeſondere tritt nun der Mundwinkel, die Partie um das Auge, das Auge ſelbſt in ſeine volle Bedeutung; das Spiel der Hände wird im feineren Detail geltend. Man bedenke u. a., wie der böſe Wille im Ganzen und Großen ſeiner mimiſchen Erſcheinung, eben dem Gebiete, das der Plaſtik allein offen iſt, ſich beherrſcht, dagegen nun in dieſem feineren Teile die lauernde Bosheit und Gemeinheit ſich verrät; wie ſprechend iſt z. B. das niederträchtige, feine Faltennetz am äußeren Augenwinkel des Phariſäers auf Tizians Bild vom Zinsgroſchen! In Leonardo da Vincis Abendmahl treten uns auf den erſten Anblick lauter glänzende Augen, geſtikulierende Hände entgegen. Bei dem Auge wirkt nun namentlich auch die Art, wie ſeine Höhle heller gehalten oder in Schatten geſtellt wird; durch die Schattenſtellung haben namentlich Pietro Perugino, Fra Bartolomeo den ihnen eigentümlichen Ausdruck, jener die tief verſchleierte, wehmütig ſelige Dämmerung des Gefühlslebens, dieſer die prophetiſche Verzückung erzielt; Raphael hat in der Sixtiniſchen Madonna durch grünlich dunkelnde Schattenringe um das Auge und überhaupt durch eine unſagbare und doch mit den wenigſten Mitteln ausgeführte Behandlung dieſer Partie den doch ſo menſchlich geſunden, in unbefangen vollem Daſein atmenden Köpfen ein ſüßes, wunder-

Digitized by Google

bares, himmliſches Krankſein gegeben: aus dem innerſten Himmel ſoeben herſchwebend zu den Heiligen, die für ihre Gemeinde auf Erden Schutz erflehen, ſcheinen ſie ſagen zu wollen: kein irdiſcher Name nennt, keine Lippe kann ſtammeln, was Herrliches wir ſchauen; verzehrt iſt unſer Irdiſches und doch lebt und ſchwebt es in Wundern der Verklärung! — Die Wirkung des Auges ſelbſt, des Weißen, des Sternes, des Lichtpunktes wird eben durch dieſe Behandlung des Umgebenden erſt vollendet; die unendliche Welt von Unterſchieden des Ausdrucks, wie ſie in dieſem Fokus der Ausſtrahlung des inneren Lebens liegt, entzieht ſich nun aber jedem Verſuch einer auch nur ungefähren Verfolgung des Einzelnen. Man bedenke die zahlloſen Arten und Abſtufungen der Färbung, Reinheit, Durchſichtigkeit der weißen Haut und der Iris, der Lichtheit, Schärfe oder Trübe des Lichtpunktes, des gramvollen Erlöſchens, des kraftvollen Aufleuchtens, der Drehungen des Apfels nach den Seiten, ſeines Herausquellens, Einſinkens, man bedenke, wie ſogar eine mäßig ungleiche Stellung der Augäpfel dienen kann, den Ausdruck eines tiefen Inſichſeins hervorzubringen, das ſieht, ohne zu ſehen, (der altdeutſchen Schule iſt dieſes abſichtlich gegebene feine Schielen durchaus gemeinſam); oder wie eine unbeſtimmte, zerfloſſene Art, den Rand der Iris zu behandeln, in den viſionär aufgefaßten Geſtalten des Fra Bartolomeo weſentlich den Eindruck eines verzückten Rotierens der Augen unterſtützt. Auch über die Haare iſt hier noch zu bemerken, wie ihre nähere Textur, Gerolltheit oder Straffheit, Fülle oder Dünne bis zur Kahlheit bei dem Ausdruck der Stimmung und Zuſtände mitwirkt; äußere Motive können hinzugezogen werden, wie z. B. bei Pietro Perugino öfters ein ſanfter Wind, der von den verklärten, goldenen Höhen, aus denen himmliſche Geſtalten niederſchauen, herweht, die oberſten Löckchen ſehnſuchtsvoll aufblickender Menſchen oder der herſchwebenden Engel leicht aufwühlt: ein Motiv von eigentümlich ſtimmungsvoller Wirkung; auch Raphael hat es öfters, namentlich bei dem Chriſtuskinde auf dem Arme der Sixtiniſchen Madonna. Endlich iſt nun der maleriſche Stil auch an Tönen des Kolorits, wie es ſich über den ganzen Körper, vorzüglich aber über das Angeſicht verbreitet, unendlich reicher, als es dem gröberen Auge ſcheinen mag. Erblaſſen und Erbleichen ſind gegenüber dieſer Welt von Unterſchieden noch einfache Gegenſätze. Das äußerſte Leiden der Seele und des Leibes z. B. zieht unbeſchreibliche Schauer von grauen

Digitized by Google

Tönen um Auge und Schläfe zusammen, verbreitet sie über die ganze Haut; die Gemeinheit hat ein fahles Erdkolorit, der Seelenadel eine klare Durchsichtigkeit, frohe Sinnenlust eine Blutwärme, die wieder in zahllose Nuancen sich teilen kann. — Wenn nun die Malerei mit diesen feinen Waffen ihre tiefen Wirkungen hervorbringt, so hat sie darum nicht das schwere Geschütz der durch die ganze Erscheinung heftig ergossenen Bewegung des Affektes zu meiden, vielmehr fallen ja auch hier, nachdem schon gezeigt ist, wie sie die gewaltsamste sinnliche Bewegung abgesehen vom Ausdruck entfalten darf, die Schranken, welche der Skulptur gesetzt sind: sie hat nicht mit so strenger Form wie diese in der Exzentrizität der Leidenschaft den Schwerpunkt des Charakters zu hüten, sie kann ihn retten durch einen bloßen Blick, ja durch den beruhigend ruhigen Ausdruck einer zweiten, dritten Gestalt. Doch liegt der Unterschied vom Stile der Bildnerkunst nicht sowohl im Maße der Bewegung im Ganzen und Großen; wir haben an einem Laokoon gesehen, was diese wagen darf; er liegt vielmehr in der Verbindung der kleinen Bewegungen mit den großen, in der Spezialisierung der letzteren. Der Krampf der Wut oder des Leidens erreicht seine Furchtbarkeit erst, wenn er jeden Nerv durchbebt, das Angesicht in einen Schlangenknäuel von Einzelfalten zusammenzieht, aus dem Auge wie ein Bündel von Pfeilspitzen oder ein gebrochener, dünner Strahl unendlichen Flehens blickt. Im Besitze dieser vielfältigen Mittel wird die Malerei jedem Affekte, so stark er sein mag, die Gestalt der Einfachheit nehmen und ihn in ein volles Konzert von Tönen verwandeln, sie wird aber auch wirklich die Erscheinung jener Affekte aufsuchen, in welcher sich nicht nur Verschiedenes, sondern selbst Entgegengesetztes durchdringt: sie wird die Widersprüche der psychischen Verwicklung suchen, die Momente, wo Bescheidenheit und Stolz, Angst und Zorn, Zweifel und Entschlossenheit, kurz jedes scheinbar unvereinbare Paar, begleitet von einer Welt verwandter Empfindungen sich im Gemüte begegnet. Die Kreuzungen sind hier im Ausdruck ebenso zu Hause, wie im Kolorit. — Der Gegensatz der Stile spielt nun seine Rolle natürlich in voller Stärke auch auf diesem Gebiete. In dem Bilde einer naiveren, ungeteilteren, harmloseren Menschheit, wie es uns aus der Behandlung des Ausdrucks im plastisch malerischen Stil entgegentritt, wird jene Kleinwelt der Mimik und Physiognomik, die der streng malerische so wirksam anwendet, gegen die wesentlichen Grundzüge zu-

Digitized by Google

rückstehen, in engerem Maße ausgebildet sein. Er wird eine Stelle einnehmen nicht ganz in der Mitte zwischen der antiken Schauspielkunst in der Maske und der modernen, die jeden Zug der wirklichen Persönlichkeit mit allen seinen Einzelheiten in Bewegung setzt, sondern um ein Weniges der ersteren näher. Man wird den Eindruck von seinen Gestalten und Köpfen empfangen, daß, verglichen mit dem Werke der Plastik, doch der Ausdruck der augenblicklichen Möglichkeit eines Bruchs der ruhigen, auch in der Leidenschaft unverlorenen Harmonie da sei, den aber die natürliche Anmut und die einfach gediegene Würde auf der Schwelle stetig zurückhalte. Diese Anmut und Würde wird skulpturähnlich und doch verglichen mit der wirklichen Skulptur ungleich innerlicher sein. Die Anmut wird auf ein tieferes, innigeres Wohlwollen, auf eine universalere Menschenliebe hinweisen, denn der Blitz des Geistes kommt in der malerischen Darstellung immer aus Tiefen, die weit über die Besonderheit vereinzelter Kreise des Weltganzen hinausreichen; selbst im Gebiete des harmlosen Lebens, im Glück der Natur wird aus den Augen einer sinnenfrohen Menschheit eine Erwärmung des tiefsten Seelenlebens, eine Seelenfreude leuchten, die uns doch ankündigt, daß es hier auch eine Sehnsucht und einen Schmerz gebe, die einer Aphrodite, einer Bacchantin fremd sind; die männliche Würde aber wird uns durch ihr Sinnen und ihre Falten von andern Kämpfen erzählen als die Feldherren, Staatsmänner, Redner der plastischen Welt; und entfesselt der plastisch auffassende Maler den Sturm der Leidenschaft, so wird er wohl einfacher sein, die gemischten, scheinbar widersprechenden Affekte lieber meiden, aber doch wird auch aus den weniger ins Einzelne durchgeführten Zügen ein inneres Unglück, eine Empörung der Tiefe blitzen, die der Meißel nicht kennt.

§ 683

Die Malerei hat aber auch in diesen Gebieten ihre Grenze. Sie soll heftige sinnliche Bewegung nicht mit Absichtlichkeit aufsuchen, die Leidenschaft nicht zu Formen des Ausbruchs steigern, welche nur durch Mitwirken des furchtbaren Tones und der wirklichen Bewegung erträglich sind. Sie kann durch die Mittel des Ausdrucks überhaupt keine Seelentätigkeit darstellen, die nur durch

Digitized by Google

Worte verständlich ist, sonst verirrt sie sich in die Dichtung oder sogar über das Ästhetische hinaus in das Gebiet des Wahren. Auch Empfindungsmomente, welche sich in die Innerlichkeit des Tons und Worts zurückziehen, kann sie nicht fesseln, ohne sich in den Bereich der empfindenden Phantasie zu verlieren.

Die Verirrungen, welche der Malerei naheliegn, sind zu § 658 im Allgemeinen angedeutet; nach einer Seite haben wir dieselben im weiteren Verlaufe näher kennengelernt: der Rückgriff in die Plastik hat seine Erläuterung gefunden und, sofern er in der Übersteigerung des Kolorits liegt, der Vorgriff in das Musikalische. Der wichtigste Teil der Fehltritte liegt nun aber auf dem Gebiete der Bewegung und des Ausdruckes. Die Reihe derselben beginnt mit der zu großen Vorliebe für heftige oder überhaupt durch Verwicklung, Verkürzungen schwierige Bewegung und Stellung. Man kann zunächst nicht sagen, daß eine solche Neigung in eine bestimmte andere Kunst übergreife, sie erscheint einfach als einer der Punkte, wo eine an sich berechtigte Auffassung und starkes Selbstgefühl des künstlerischen Könnens sich unvermerkt in Prahlerei und Manier verrennt, wie bei Michelangelo, dessen späteres Übermaß im Aufsuchen solcher Zeichnungsschwierigkeiten von der ursprünglich wahrhaft erhabenen Gewaltigkeit und furchtbaren Bewegtheit seiner innersten Anschauung ausging. Doch macht sich in dieser Behandlungsweise allerdings auch ein Auflockern der Grenzen der ganzen Kunstform nach verschiedenen Seiten hin sichtbar. In gewissem Sinne nach der Seite der Bildnerkunst, denn obwohl derselben Ruhe mehr entspricht als heftige Bewegung, so liegt doch in solcher Bravour, da es sich hauptsächlich um ein Formen-Aufzeigen handelt, etwas Plastisches, ein Übermaß plastischer Auffassungsweise; mehr musikalisch gemahnt durch die Weichheit der Formen, die Art der Gegenstände, des Ausdrucks, das Spiel der Verkürzungen bei einem Correggio und das Meiden bestimmter, fester Stellungen bei manchen Neueren, z. B. den Engländern. Man kann nun überhaupt von der Seite absehen, wonach es bei solcher Behandlung dem Künstler hauptsächlich darum zu tun ist, die Formen in allen Wendungen zu zeigen; dann erscheint eine über die Bedingungen des Gegenstandes hinausgreifende Vorliebe für das Bewegte im Ganzen als ein Übertritt in das innere

Digitized by Google

Leben der Phantaſie, wo alle Geſtalten ſchwanken und ſchweben, und da dies Leben ohne eigentlichen materiellen Niederſchlag ſich in Muſik und Poeſie darſtellt, ſo ſtehen wir unmittelbar vor den beſtimmteren Übergriffen in dieſe Gebiete. Ein negativer Übergriff in die Dichtkunſt iſt es, wenn der äußerſte Krampf leidender oder handelnder Bewegung dargeſtellt wird, wie er einen Grad der Häßlichkeit bedingt, welcher nur einer Kunſt erlaubt ſein kann, die uns das Bild bloß innerlich vorüberführt, die Vorſtellung des furchtbaren Tones dazu gibt, in welchem das häßlich Furchtbare, was dem Geſichte geboten wird, eine auflöſende Ableitung findet, und welche endlich das Bild überhaupt in einer Sukzeſſion fortführt. Wie der Laokoon des Bildners nicht mit weitgeöffnetem Munde ſchreien dürfte, auch wenn ihm ſein Leiden mehr als ein gepreßtes Stöhnen erlaubte, ſo dürfte es auch ein gemalter nicht und der vor Schmerz brüllende Petrus von Rubens in Köln iſt eine künſtleriſche Sünde, welche durch die rein äußerlich in den troſtbringenden Engelkindern hinzugegebene Verſöhnung ſo wenig gemildert wird als in ſo manchen anderen Werken, wo für den fehlenden Seelenausdruck der Erhebung über das Leiden dieſes grobſinnlichere Surrogat dienen ſoll. Die Märtyrerſchindereien, die ſich im Mittelalter und ſpäter die Kunſt von dem ſtoffartigen Intereſſe der Religion diktieren ließ, ſind ein graſſes Beiſpiel der Verirrung in eine auch der Malerei verwehrte Steigerung des Häßlichen; hier fehlt nicht nur zum Körperſchmerz der Ausdruck der geiſtigen Erhebung, ſondern zwiſchen beiden auch der Ausdruck des Seelenleidens, in welchem, wie wir geſehen, die Malerei ganz beſonders ihre Tiefe zu entfalten vermag. Poſitiv aber verirrt ſich die Malerei in die Poeſie, wenn ſie malt, was zwar an ſich anſchaulich, aber ohne Worte nicht verſtändlich iſt: Momente, wo ein Innerliches dargeſtellt werden ſoll, was in Figuren zwar ungefähr, aber nicht in der Beſtimmtheit zum Ausdruck kommen kann, um welche es ſich bei dem gewählten Stoff eben handelt. Man kann einen tiefbrütenden Menſchen malen, aber nicht Hamlet, wie er den Monolog: Sein oder Nichtſein ſpricht, einen ſtudierenden Forſcher, aber nicht Newton, wie er das Geſetz des Falls entdeckt, zwei Frauen in gefühlvollem Geſpräch, aber nicht Maria, wie ſie mit Porcia, der Gemahlin des Pilatus, ſich von der Glückſeligkeit des ewigen Lebens unterhält (ein Gemälde von Hetſch, vgl. Goethe, W. Bd. 43, S. 87), ein ſcherzendes Pärchen, aber nicht Uhlands Gedicht Hans und Grete,

Digitized by Google

wo ein Witzwort die Spitze des Ganzen ist, gerührte Zuschauer eines Drama, aber nicht ein Parterre, dem man ansehen soll, daß eben da Don Carlos aufgeführt wird usw. Es wäre hier ein ganzes Klagelied über die namentlich jetzt so häufige Verirrung in der Stoffwahl zu schreiben. — Der Fehlgriff kann aber weiter gehen bis zu solchen Stoffen, welche zwar auch in einer Dichtung vorkommen können, aber nur als einzelnes Mittel, weil sie das Bild bereits in einem bloß dienenden Verhältnis zum Gedanken anwenden, wozu eine ungefähre Vorstellung genügt, die sich der äußeren Darstellung auch ganz entziehen kann. Hier fällt auch dies weg, was die vorhergehende Art von Stoffen noch hatte, daß nämlich eine allgemeine Seite am Bild haftet, die noch darstellbar wäre, hier kann durchaus der Stoff als Ganzes n u r durch das Wort ausgedrückt werden. Dies ist das Gebiet der Vergleichung (§ 405). Die Parabel ist meist noch darstellbar, aber als Gemälde ist sie eigentlich keine Parabel mehr. Es kann nämlich das Bild, womit die Parabel ihre Lehre veranschaulicht, für sich eine gewisse selbständige Schönheit über das Lehrbedürfnis hinaus entfalten, wie z. B. das Bild vom Hirten, der ein verlorenes Schaf aus dem Dornbusch rettet. Die Erklärung aber, die man bedarf, um zu wissen, daß es sich hier eigentlich nicht von einem Hirten usw. handelt, geht weit über die bloße Notiz hinaus, wie ein Werk der bildenden Kunst sie erlaubter Weise zu seinem Verständnis voraussetzt. Es ist nur die Geläufigkeit der Bekanntschaft mit einer Parabel, die diesen Mangel verdecken kann. Man kann nicht oft genug sagen, daß das Kunstwerk sich selbst erklären soll. Die Darstellbarkeit hört aber ganz auf bei dem bloßen Gleichnis, das zudem nach Belieben auch ein Bild wählen mag, welches in der wirklichen Anschauung gar nicht vollzogen werden kann, wie das biblische vom Balken und Splitter; aber auch dies hat man gemalt. Wir stehen hiemit wieder bei der allgemeinen Frage über die Darstellung abstrakter Begriffe und abstrakt aufgefaßter konkreter Begriffe. Hierauf antwortet in der Metaphysik des Schönen § 16 und in der Lehre von der Phantasie § 444 (von der Allegorie). In der Tat ist es nur die geistige Leichtigkeit, Beweglichkeit, der durchsichtigere Schein in der Darstellungsweise der Malerei, was für diese Kunst die Versuchung mit sich führt, Wahrheiten zu vergessen, welche aller Kunst gelten, sich recht grundsatzmäßig auf die Allegorie zu werfen und jene Gedankenmalerei auszubilden, welche mit dem Verfall der Künste be-

Digitized by Google

gonnen und in der modernen Wiederbelebung neuen Raum gewonnen hat. Sieht man das Wesen dieser Kunst genauer an, so zeigt es zwei Seiten, welche sich zu der Frage über eigentliche oder uneigentliche Darstellung grundverschieden verhalten. Die Kunstweise der Malerei ist wohl in gewissem Sinne mehr reiner Schein als die der Skulptur (vgl. § 650), aber sie ist gerade durch das Aufgeben der schweren Materialität ebensosehr *vollerer* Schein, führt zur streng realen Bedingtheit des Daseins und weist daher jene mythische Abbreviatur ab, welche im Altertum und Mittelalter als eine geglaubte noch konkret war, in der neueren Zeit durch die auflösende Kraft der Kritik zur Abstraktion der Allegorie sich erkältet hat. Dies mußte beim Kolorit schon berührt werden (§ 674, Anm.). Die Geschichte unserer Kunst wird erst in voller Klarheit zeigen, wie ihr inneres Gesetz sie trieb, das Mythische immer inniger in das menschlich Vertrauliche, ganz real Bedingte hereinzuführen, bis die Einsicht sich aufdrängte, daß dieses Gesetz andere Stoffe, d. h. die ursprüngliche Stoffwelt verlange. Gerade die Skulptur ist es vielmehr, die wir durchaus als götterbildende Kunst kennengelernt haben. Was nun die eigentlichen Allegorien betrifft, d. h. (um von unbeseelten Objekten hier abzusehen) sinnbildliche Personen und Handlungen solcher Personen, welche niemals streng zu den mythischen Wesen gehörten, sondern schon in der mythischen Zeit zwischen geglaubter Existenz und bewußter bloßer Gedankenhaftigkeit schwebten, oder welche sogar vom Einzelnen neu erfunden werden ohne weiteren Anspruch auf Wärme der Illusion, so mag es auch hier im Einzelnen geschehen, daß der Künstler durch innige Versetzung in die verklungene Form der Phantasie, welche mehr als Allegorien, welche Götter und Geister schuf, ihnen einen mythischen Anflug, traumhaften Lebenshauch zu geben vermag, im Ganzen aber bleiben solche Bildungen doch in der Malerei viel unwahrer als in der Bildnerkunst. Dagegen die Skizze, wie sie überhaupt das plastische Moment in der Malerei für sich fixiert, bewegt sich hierin freier, willkürlicher. Ebenso in der Farbenausführung die Freske gegenüber der Ölmalerei, denn sie führt die Erscheinungen nicht so innig in die volle Wärme des Lebensscheines herein, der die Wolkengebilde einer zweiten Stoffwelt durch die Kraft seiner Realität tötet. Es ist die Ausführung mit allen Farbenmitteln in der Fülle des Scheines, was gegen Kaulbachs Zerstörung Jerusalems (das Staffeleibild) die Kritik herausgefordert hat,

Digitized by Google

vorzüglich an diesem Werke zu zeigen, wie das Nebeneinander des geschichtlich Wirklichen und des teils Mythischen, teils Allegorischen sich gegenseitig totschlägt und die Einheit zerreißt. Soviel über die eine der oben unterschiedenen zwei Seiten. Die Freske ist es nun, welche uns zugleich auf die andere Seite der malerischen Darstellung führt. Sie benutzt das Moment der Feßlung des Scheines an eine Fläche zur Überkleidung großer Räume. Dies Moment ist es, was naturgemäßer zur gedankenhaften Darstellung führt, denn die umfassenden zyklischen Entfaltungen einer Idee, welche sich hier darbieten, können mindestens zur Verknüpfung und Zusammenfassung den Mythus und die Allegorie kaum entbehren. Hier mag denn die Wandmalerei ihr größeres Recht an diese Stoffe, wie es an sich schon in ihrer Darstellungsweise liegt, unbefangen, doch bescheiden und ohne anmaßende Doktrin benutzen. — Es geht aus allem Gesagten hervor, daß die plastische Stilrichtung es ist, welche vorzüglich versucht sein wird, in das Gebiet des Gedankenhaften zu geraten, das keine wahre Verkörperung zuläßt. Die Skizze, die Freske gehört ja wesentlich zu diesem Stile, der auf die Zeichnung sich stützt, und wir haben hiemit einen Beleg für den Satz in § 672, 2, daß derselbe, wenn er einseitig werde, sich in das körperlos Gedankenhafte verliere. — Der Schlußsatz des Paragraphen spricht noch von Übergriffen in das Musikalische. Solche sind, wie gesagt, schon bei dem Kolorit (auch bei der äußeren Bewegung) erwähnt, nun aber handelt es sich vom Ausdruck im Zusammenhang mit der Stoffwahl: nur zu häufig hat man einen lyrischen Ton, Empfindungsklang, den der Text eines Liedes mit kurzen Worten in eine bloß angedeutete Situation legt, mit der Ausführlichkeit der malerischen Mittel zu verkörpern versucht. Als Beispiel ist schon zu § 543, als dieser Punkt berührt wurde, Lessings trauerndes Königspaar angeführt; lyrische Momente aus Goethes Faust sind von Ary Scheffer dargestellt worden: so steht z. B. Mignon einfach da und man soll ihr ansehen, daß sie eben von dem Gefühl erfüllt ist, das in dem Liede: Kennst du das Land, oder: So laßt mich scheinen, sich ausspricht. Hier ist allerdings der Mißstand ein anderer als in jenem Bilde Lessings: in diesem haben wir gegenüber dem zu Grunde liegenden lyrischen Stoffe zu viel, in jenem gegenüber der malerischen Aufgabe zu wenig, es fehlt an der Ausführlichkeit der Situation, welche die Malerei fordert, weil sie den Menschen in die Beziehung auf eine Umgebung setzt. Auch ein episches

Digitized by Google

Gedicht, wenn es, wie Klopstocks Messias, an sich mehr Musik als Poesie ist, gibt keinen Stoff für die Malerei. Allerdings gibt es durchaus lyrische Produkte, die doch zugleich für den Maler ein ganz anschauliches Bild abwerfen, wie z. B. Schäfers Klagelied von Goethe; doch mehr nur für den Illustrator, Zeichner, Holzschneider. Übrigens handelt es sich nicht bloß von der Benutzung gegebener Poesie oder Musik; der Maler kann überhaupt in den Fehler verfallen, bloß musikalische Stimmungsmomente darstellen zu wollen, oder einen Stoff, dem an sich die bildliche Objektivität nicht fehlt, vorher in die zerfließende Unbestimmtheit musikalischer Empfindungsweise zu tauchen und in entsprechender Stillosigkeit darzustellen.

§ 684

1 Der eine Zeitmoment, an welchen die Malerei wie die Bildnerkunst und mit derselben Ausnahme (vgl. § 650 und 613) gefesselt
2 ist, soll auch für sie der fruchtbare sein. Ihr entspricht vorzüglich der Augenblick der höchsten Spannung und sie ist dadurch der wirksamsten, gegenwärtige Handlung darstellenden Form der dichtenden Phantasie verwandt. Schon die mitdargestellte Umgebung fordert sie auf, von der einfachen zur bewegteren Situation und zur vollen Handlung fortzugehen, und erleichtert zugleich die Verständlichkeit derselben ohne die Hilfen, deren die Plastik bedarf. Doch hat sie sich hierin zu mäßigen, denn ihre Ausführlichkeit in der Ausbreitung des Sichtbaren gebietet ihr, den Gegenstand, mag er auch durch Straffheit der Wirkung seine Gegenwärtigkeit höchst fühlbar machen, unter den Standpunkt der ruhigen Objektivität zu stellen, welchen die ihren Stoff als ein Vergangenes
3 erzählende Form der Dichtung einnimmt. Die Vorteile dieser Behandlung belohnen reichlich für diese und alle andern, durch die Schranken der Kunstgattung aufgelegten, Verzichtleistungen.

1. Daß die Malerei trotz der größeren Freiheit und Leichtigkeit ihrer sämtlichen Darstellungsbedingungen doch unter demselben Gesetze der Bindung eines einzigen Zeitmoments an den Raum steht, wie

Digitized by Google

die Bildnerkunst, ist schon in der allgemeinen Erörterung aufgestellt; was zu sagen übrig bleibt, findet seine Stelle im gegenwärtigen Zusammenhang, wo wir uns mit der Weite der Bewegung und des Ausdruckes, die der Malerei geöffnet ist, aber auch mit deren Schranken beschäftigen. Die Malerei hat nun zwar eine stärkere Versuchung als die Skulptur, dieselbe Person in einer Reihenfolge von Momenten auf Einem Bilde darzustellen; diese Versuchung liegt in den Abstufungen der räumlichen Ferne, welche durch einen naheliegenden Umtausch der Begriffe als Zeitfernen sich darzubieten scheinen; doch ist dies nur für naive Zeiten eine Entschuldigung und was man einem Hans Memling nachsieht, darf sich der Künstler nicht erlauben, den die Bildung seiner Zeit über die Grundgesetze der Kunstgattungen belehrt hat. Dagegen hat die Malerei ihre ideale Abbreviatur der Zeit, wie die Skulptur: sie kann verschiedene Momente einer Handlung in Einen zusammenziehen, sie kann Personen aus verschiedenen Zeiten in Einer Komposition zusammenstellen, und zwar nicht nur im mythischen Gebiete, wo sie natürlich mit der Skulptur in dieser Beziehung gleichgeht (vgl. den Schluß der Anm. des § 613), sondern auch im rein menschlichen: denn die Phantasie hat das Recht, auch ohne alle Anlehnung an einen positiven Glauben eine Art von idealem Raum und Zeit auszusondern, wo Ein Moment mehrere Stadien einer Handlung vereinigt und wo längst Geschiedene mit kürzlich Geschiedenen, ja mit Lebenden in Einem verklärten Kreis zusammentreten und die ihrem Wirken gemeinschaftliche Idee darstellen; Raphaels Schule von Athen ist ein solcher himmlischer Kreis ohne Mythus.

2. Die Malerei ist wie die Skulptur auf den fruchtbaren Moment gewiesen. Wir haben zu § 613 drei Stadien unterschieden: Anlauf, vollen Ausbruch, Ablauf, und gefunden, daß der Bildnerkunst vorzüglich die dritte dieser Stufen zusagen muß. Die Malerei aber als eine Kunst des bewegten Wurfes, nicht der vorherrschenden Ruhe, als eine Kunst des zündenden Ausdrucks, des Affekts, der leichteren Auflösung des Häßlichen wird ein anderes Gesetz haben als die Skulptur. Natürlich wird sie den Moment des vollen Ausbruchs weniger scheuen als diese; der Bethlehemitische Kindermord, die Ermordung der Kinder Eduards mag in vollem Laufe des Schrecklichen zur Darstellung kommen. Allein nicht nur hat das Häßliche auch für sie ein Maß, nicht nur fühlt man auch bei ihr stark genug den Mangel des mitwirkenden

Digitized by Google

Tones und der wirklichen Fortbewegung, sondern sie teilt mit aller bildenden Kunst das Gebot, auf die Phantasie so zu wirken, daß ein noch Stärkeres als das Dargestellte, mit der ganzen Kraft der Unendlichkeit innerlich vorzustellen übrig bleibt. Daher ist es echt malerisch, wenn ein bekanntes französisches Bild den Bethlehemitischen Kindermord in einer einzigen Mutter darstellt, die in namenloser Bangigkeit in einer Ecke zusammengekauert ihr Kind krampfhaft umfaßt, während man im Hintergrunde die Mörder nahen sieht, oder wenn Delaroche den Moment der Ermordung der Knaben im Tower wählte, wo sie aufgeschreckt von einem Geräusch, das durch ein bellendes Hündchen angezeigt ist, in Todesangst von ihrem Lager nach der Stelle sehen, woher man die Tritte der Mörder vernimmt; doch hat auch Hildebrand zwar den ersten Schritt der Ausführung des Mordes, aber nicht das Ersticken selbst dargestellt. Solche straffe Spannung, solche Stellung auf die haarscharfe Schneide des Messers ist durch und durch *dramatisch* und die Malerei erweist sich als tief verwandt diesem Zweige der Dichtkunst, während die Skulptur von epischem Geiste getragen ist. Das Drama wirkt als gegenwärtige Darstellung ganz auf den Moment, faßt eine Summe von Hebeln in eine Spitze zusammen, die es mit der ganzen Kraft der Gegenwart scharf und straff in die Seele des Zuschauers treibt; das Epos kühlt allen Stoff in den ruhigen, klaren Wassern der Vergangenheit ab. Gegenwärtig im vollen Sinne des Wortes ist alles Werk der bildenden Kunst und wir werden das Drama als eine Wiederherstellung dieser Form innerhalb der Poesie erkennen; aber die Skulptur senkt trotz der handgreiflicheren Form, welche das Gegenwärtige in ihrem Werk annimmt, durch ihre Versteinerung die Gestalt wieder in die kristallene Grotte, den kühlen Meeresgrund des Vergangenen, die Malerei führt sie trotz der geringeren Körperhaftigkeit durch das Feuer des farbigen Scheines unmittelbarer in die Luft des heißen Tages der Gegenwart. Neben dem Charakter der Farbe ist es vorzüglich das Mitdarstellen der Umgebung, was die Malerei in die bewegte, volle Situation und in die Mitte der Handlung herausführt. Es ist dies schon zu § 683 ausgesprochen, um Darstellungen lyrischer Innerlichkeit abzuweisen (vgl. über ein dem dort erwähnten ähnliches Bild der Mignon von Schadow, Hegel a. a. O. T. 3, S. 186). Die Umgebung ist ein wesentlich Beziehungsreiches, mit Lebensreizen, Antrieben Geschwängertes, sie treibt

Digitized by Google

den Menschen aus sich heraus, sollizitiert ihn von allen Seiten. Die Skulptur ist wie durch ihren innersten Geist, so insbesondere durch den Mangel an Umgebung im Entfalten von Handlungen gehemmt; sie bedarf schon zum *Verständnisse* der symbolischen Hilfen (vgl. § 612); die Malerei kann diese entbehren: dasselbe, was die Reize zur Handlung, die Motive enthält, *erklärt* sie zugleich. Allein die Gegenwärtigkeit der Darstellung wird doch nicht nur in der Skulptur durch ihr Material und Stilgesetz abgedämpft; auch in der feurigeren Malerei ist und bleibt ja die Feßlung im Raum das Grundbestimmende und diese Feßlung gebietet mitten im Sturm auch dem Maler eine Ruhe, eine Objektivität, welche zu der edlen Kühle des Erzählers zurückführt, vor dessen Auge der Stoff als ein vergangener sich wie eine Landschaft ausbreitet. Auch diese Kunst soll daher nicht zu sehr auf spannende Wirkung losgehen. Hiezu kommt, daß jene Mitaufnahme der Umgebung, obwohl sie es hauptsächlich ist, was ihre Darstellung beflügelt, ihr dennoch zugleich ebenfalls Ruhe gebietet. Sie ist eine ausführliche Kunst, geht in die Breite, hat viel und vielerlei zu geben, sie braucht dazu Zeit; ungleich weniger als die Plastik, aber ungleich mehr als die Dichtkunst. Diese Ausführlichkeit, Langsamkeit bestimmt notwendig des Malers Sinn und Stimmung auch in die Tiefe, teilt ihm ein gewisses Phlegma, Scheue vor dem Fahrigen, allzu Heftigen, allzu Momentanen mit, führt ihn mehr auf das Zuständliche als auf die Handlung. Die trefflichsten Schulen und Meister aller Zeit haben daher die stark erschütternden Momente doch weit mehr gemieden, als man dies von der freien Beweglichkeit der Malerei eigentlich erwarten zu müssen meint, und auch im Komischen findet man diese Mäßigung: die Holländer, nachdem sie dies Gebiet erobert, haben im Grund wenig gemalt, was unmittelbar starkes Lachen erregt, sondern mehr das Lächeln des feinen Belauschers menschlicher Natur, Sitte, Schwäche, wie sie sich unbelauscht glaubt und gehen läßt, zu gewinnen gesucht. Der Begriff des Dramatischen ist also nur mit Vorsicht auf die Malerei anzuwenden, und wenn man zugeben muß, daß die neuere Malerei vorzüglich dahin gewiesen ist, so darf dabei nicht vergessen werden, daß dieses Gesetz der Dämpfung und Bescheidenheit für immer der ganzen Kunstform aufgelegt ist. Sonst wird der Maler noch leichter als der Dichter selbst, vom Dramatischen in die nervös pathologischen Spannungen und in das Theatralische statt des Poetischen

Digitized by Google

geraten. Das Letztere besonders haben wir zu fürchten und uns zu hüten, daß wir mehr als gut ist, von den Franzosen lernen. Niemand versteht es besser als sie, den schlagenden Moment herauszugreifen, aber sie sind es auch, von denen das Übermaß, die Absichtlichkeit, der galvanische, zuckende Schlag und der eitle Ausdruck des Wissens um den Zuschauer ausgegangen ist.

3. Wir haben nun einen Überblick über die Schranken unserer Kunst; wir haben früher gesehen, daß der Maler nicht dem Musiker und Dichter überhaupt oder gar dem Lehrer, wir haben jetzt gesehen, daß er auch dem dramatischen, für die Bühne wirkenden Dichter nicht in sein Gebiet greifen, nicht in dem mit ihm wetteifern soll, was nur er allein vermag. Dafür vermag der Maler etwas, worin es ihm keine Kunst oder geistige Tätigkeit gleichtut, die nur für das Ohr und Gefühl, nur für das Ohr oder das bloß lesende Auge und die innere Vorstellung darstellt: die ruhige Ausbreitung der Erscheinungen als ein Nebeneinander, das vor dem Zuschauer stehen bleibt, daß sein Auge verweile, nach dem ersten Überblick Einzelnes um Einzelnes durchwandle und dann wieder zum Ganzen zusammenfasse. Wir werden sehen, wie nahe der Musik und Poesie die Verführung liegt, dem Maler in sein Land zu fallen, zu handeln, als könnten sie ein Bild geben, das dem Auge stille hält; da vergessen sie, daß sie für Verzichtleistung auf diese Wirkungsart den unendlichen Vorteil der wirklichen Bewegung eintauschen; umgekehrt vergißt der Maler, welcher malt, als tönten, sprächen, bewegten sich seine Bilder wirklich, daß er für das Opfer des Versuchs, also zu wirken, den unendlichen Vorteil dieser stillehaltenden räumlichen Entfaltung eintauscht: „daß doch der gute bildende Künstler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte!“ (Goethe, W. Bd. 43, S. 87.)

§ 685

Die reiche Welt von Formen, Bewegungen, Affekten faßt sich nur durch die feste Einheit des Charakters im Sinne des mit einem bestimmten Inhalt stetig erfüllten Willens zum Bilde der Handlung zusammen. Die Malerei ist ungeachtet ihres viel weiteren Gebiets und des Unterschieds ihrer Auffassung ebensosehr,

Digitized by Google

ja in gewiſſem Sinne noch mehr als die Plaſtik Kunſt der Charakterdarſtellung. Wie aber der einzelne Charakter im maleriſchen Stil als eine Willenseinheit erſcheint, die einen mannigfaltigeren und verwickelteren Stoff beherrſcht, ſo iſt auch die Mannigfaltigkeit der Charakterbilder überhaupt, verglichen mit der ſparſamen Typenbildung der Plaſtik, in der Malerei eine unendliche. Auch das gemeſſene Pathos des mehr plaſtiſchen Stils entfernt ſich weit von jener Einfachheit und Sparſamkeit.

Wir haben geſehen, daß die Kunſt der Malerei durch ihr innerſtes Weſen zur Handlung, zum Dramatiſchen geführt wird; damit iſt bereits vorausgeſetzt, daß die Welt des Ausdrucks, der Affekte zu ihrem Kern und Mittelpunkt den Charakter habe, denn nur dieſer handelt. Es iſt nun, wie alle anderen, ſo auch dieſes Moment aus der allgemeinen Erörterung (§ 654) noch einmal ausdrücklich aufzunehmen und als feſter Schlußpunkt um ſo mehr an die Spitze zu ſtellen, weil uns die ethiſche Einheit in dem unendlichen Reichtum von Formen, Arten der Bewegung und des inneren Ausdruckes ſcheinen kann verloren gegangen zu ſein. In der Tat gibt es für die Malerei eine Verſuchung, charakterlos zu werden, Eigenſchaften, Kräfte, Neigungen, Stimmungen, Leidenſchaften darzuſtellen, aber keinen Charakter. Man warnt ſonſt die Malerei vor dem Übermaße des Charakteriſtiſchen. Dies hat im vorliegenden Zuſammenhang dieſelbe Bedeutung mit dem Begriffe des Charakterloſen; denn wenn Charakter das Stetige intenſiver perſönlicher Willenseinheit bedeutet, ſo ſteht dem Ausdrucke derſelben gegenüber die Übertreibung oder Alleinherrſchaft aller der Züge, welche wir bisher unter dem Naturaliſtiſchen und Individualiſierenden befaßt haben. Der Begriff des Charakteriſtiſchen wickelt ſich jetzt bis zur völligen Klarheit ab. In § 625, Anm. 2 hieß es: wer ſich gegen dasſelbe erklärt, fühlt plaſtiſch; jetzt: wer ſich dafür erklärt, fühlt maleriſch. Allein nur die ungleich bunter gebrochene Peripherie, noch nicht den Kern dieſer Peripherie hat man erfaßt, wenn man das Charakteriſtiſche im gewöhnlichen Sinne als Grundzug der Malerei geltend macht. Das Charakteriſtiſche umfaßt die Charakterzüge im untergeordneten, nicht im intenſiv ethiſchen Sinne des Wortes. Es ſind die Naturbedingungen: das Gepräge des Volkes, Stammes, Alters, Ge-

Digitized by Google

ſchlechtes, Zuſtandes; die Bedingungen der eingewöhnten Tätigkeit: der Stempel des Standes, der Kulturformen uſw.; es ſind die Züge der beſonderen Kraft, Empfindung, Neigung, Leidenſchaft, momentan oder eingewurzelt; es iſt die unendlich eigene Miſchung der Kräfte im Individuum, wie ſie angeboren iſt und wie ſie ſich vor der Zeit der eigentlichen Charakterbildung zu jenen irrationalen Einheiten bis zur Grille und Abſonderlichkeit ausbildet, die wir in § 625, Anm. 2 vom plaſtiſchen Charakter ferngehalten haben. Das Alles iſt, wie wir uns hinreichend überzeugt haben, in der Malerei zur äſthetiſchen Geltung erhoben; aber es iſt, wie ſich alſo nunmehr ergibt, nicht der Charakter, ſondern nur das Polygon, deſſen Achſe er ſein ſoll, das Farbenprisma, zu dem er ſich als die Einheit des bedingenden Lichtes verhält. Die Verſuchung, dies Alles auszubilden und den Kernpunkt wegzulaſſen, das Charakteriſtiſche ohne Charakter zu geben, dieſem durch jenes den Weg zu verſperren, iſt der Malerei dadurch nahegelegt, daß ſie die einzige bildende Kunſt iſt, die ſich in den Beſitz der Mittel geſetzt hat, die ganze Welt des Beſonderen und Einzelnen in dieſem Umfang darzuſtellen; eine Eroberung verführt leicht zum Übermut, ein Vorrecht zum Mißbrauch. Es iſt jedoch dies nicht die einzige Verſuchung; von anderer Seite kommt eine andere, die aber ebenfalls derart iſt, daß ſie zum Charakterloſen zu verleiten droht. Iſt der Maler von jener Seite verſucht, lauter Ecken und Schärfen ohne Zentrum zu geben, ſo lockt ihn von dieſer das Landſchaftliche, das Stimmungsvolle zum Zerfloſſenen, zur Auflöſung aller Beſtimmtheit in hinſchmelzender Empfindung, ſo daß nun nicht beſtimmte Farben und Formen, ſondern ſchwankende Nebel den Lichtkern, die Sonne des Charakters erdrücken. Allein dieſe ganze Welt des Unbeſtimmten, Ahnungsvollen, wie jene Welt des ſcharf Beſtimmten ſoll ja nur der Stoff ſein, durch deſſen Beherrſchung der Charakter im engeren Sinne des Wortes deſto völliger ſeine Kraft zeigt. Die plaſtiſch aufgefaßte Perſönlichkeit erſcheint nur unmittelbarer als Charakter; ſie gibt ſich direkter als ſolcher zu fühlen, weil der Wille eine einfachere, ungebrochenere Welt von Kräften und Eigenſchaften beherrſcht, der plaſtiſche Charakter iſt runder, planer; der maleriſche gleicht dem gotiſchen Bau, der eine faſt unüberſehliche Fülle von Einzelnem, von ſcharfen Spitzen und ſtimmungsvollen Wölbungen in der gemeinſamen Richtung nach dem Gipfel zuſammenzufaſſen hat, er iſt weſentlich verwickelt, ſcheinbar, ja wirklich wider-

Digitized by Google

ſpruchsvoll, aber nur um ſo einheitlicher, denn die ſtärkere Einheit iſt eben die, welche mehr Gegenſätze und Einſeitigkeiten, zentrifugale Kräfte, Widerſprüche beherrſcht. Der Einheitspunkt wird um ſo mehr markiert, je mehr Stoff ſeiner durchdringenden Kraft entgegengeworfen wird. Der plaſtiſche Charakter fällt ſtärker ins Gewicht, der maleriſche faßt ſich aus ſcheinbarer Zerſplitterung zu ſchneidigerer Spitze zuſammen. — Zu allen anderen Quellen der Mannigfaltigkeit und prismatiſchen Kanten, durch die das einfache Licht des Charakters in das Bunte geteilt wird, kommt nun noch von ſubjektiver Seite die losgegebene Freiheit der Auffaſſung. Wie die Welt, die er darſtellt, ſo iſt ja auch der Geiſt des Künſtlers ein vielſeitigerer, vieltönigerer geworden. Hiemit erſt haben wir den Inbegriff der Urſachen beiſammen, wodurch in der Malerei nicht nur der einzelne Charakter für ſich mannigfaltiger wird, ſondern nun auch eine Unendlichkeit verſchiedener Charakterbilder ſich erzeugt, von denen jede eine Welt für ſich iſt. Im klaſſiſchen Ideal war die Vielheit der Charakterwelt durch einen geſchloſſenen Kreis von Göttern und Heroen mit jener „zarten Linie der bloßen Modifikation des Allgemeinen" beſchränkt und gebunden. Ein ſolcher kann ſich in der Malerei nicht bilden wie in der jenem Ideal innig angehörigen Skulptur. Wohl zeigt ſich auf dem Standpunkte der mythiſchen Anſchauung auch bei ihr ein Anſatz zu einem Geſtaltenkreiſe ſtehender Typen, für deren Behandlung plaſtiſche Gleichmäßigkeit des Stils gefordert wurde; allein wie wenige ſind deren geweſen: Chriſtus, Paulus, Petrus, etwa noch Johannes, das iſt im Grunde Alles; und wie bald dringt auch in dieſe wenigen Typen die Individualität, die unendliche Verſchiedenheit der Auffaſſung ein, bis ſie endlich den tranſzendenten Geſtaltenauszug ſprengt und in die ungemeſſene Vielheit der geſchichtlichen Charakterwelt auflöſt! Es geht dann die rein maleriſche und die mehr plaſtiſche Stilrichtung auseinander. Wir haben geſehen, daß auch die letztere zwar ein ſparſameres Maß des Beſonderen und Individuellen als die erſtere, aber doch ein volleres als die Bildnerkunſt, ihren Geſtalten zuwiegt; nun, da von der dieſe Züge beherrſchenden Willenseinheit die Rede iſt, haben wir den Unterſchied der zwei Stile nach dieſer Seite noch einmal ins Auge zu faſſen. Wie die mehr bildneriſche Richtung die empiriſchen Formen ſtrenger reduziert, ſo wird ſie auch die ſie beherrſchende Kraft, den inneren ethiſchen Kernpunkt einfacher auffaſſen. Das negativ Pathetiſche liegt ihr fer-

Digitized by Google

ner, der ungeteilte Guß und Fluß, womit ein reines Gemüt oder ein ſtarker Wille als ſtetige poſitive Wärme die ganze perſönliche Erſcheinung ausfüllt, iſt ihr Gebiet, der großartige Ernſt einer einfachen männlichen Würde eine ihrer mächtigſten Wirkungen. Die ernſten Männergeſtalten der großen italieniſchen Meiſter, eines Leonardo da Vinci (vorzüglich im Abendmahl), eines Raphael (vorzüglich in den Stanzen und Tapeten) haben wir ſchon in anderem Zuſammenhang (zu §§ 679 und 681) angeführt und in gewiſſem Sinne plaſtiſche Naturen genannt. Und doch wie tief iſt dieſer Unterſchied, wenn man insbeſondere bedenkt, daß dieſe würdevolle Männerwelt aus der immer fließenden Quelle des realen Stoffgebietes geſchöpft ins Unendliche fortſetzbar iſt, während dort der Kreis geſchloſſen war! Vom ſtreng maleriſchen Stil dagegen unterſcheidet ſich dieſer mehr plaſtiſche notwendig durch eine ſehr beſtimmte Grenze, wenn man den Begriff des Charakters im allgemeinen, nur formellen Sinne nimmt. Dann kann er ebenſogut, als die Herrſchaft des Willens über das Natürliche und angeborene Individuelle, auch eine Verhärtung oder zerſtreute Entfeßlung des letzteren, alſo ein bloß Charakteriſtiſches, das ſich ſtatt des Charakters ausgebildet hat, er kann ſogar völlige Charakterloſigkeit bezeichnen. Wir haben auch dieſen Stoff von der Skulptur abgewehrt (§ 625 Anm. 2); der plaſtiſche Stil in der Malerei wehrt ihn ebenfalls ab, der entgegengeſetzte nicht. Der Jähzornige, Eitle, Geſchwätzige, der Säufer, Spieler, Geizhals, Lump, Windbeutel hat hier freien Eintritt; Sophokles kann uns keinen Falſtaff geben, wohl aber Shakeſpeare. Nur bei dem großartig Böſen beginnt wieder Gemeinſchaft des Stoffes für beide Stilrichtungen. — Schließlich noch ein Wort über die Frage, wie ſich denn die Forderung, daß der Charakter Mittelpunkt und Spitze der maleriſchen Aufgabe ſei, zu der Verſchiedenheit der Zweige verhalte, da der Maler doch nicht immer und überall Charakter darſtellen kann. Die Antwort iſt: wir werden vorerſt nur überhaupt verlangen, daß es der Malerei in keiner Epoche an der Ausbildung der Zweige fehle, wo der intenſive Charakterausdruck ſeine Stelle findet: an kräftigem Anbau der Hiſtorienmalerei, des höheren, ernſten Genre, einer tüchtigen, gediegenen Porträtmalerei; das leichte, komiſche Genre, die verſchiedenen Übergänge zwiſchen dieſem und der Hiſtorie mögen dann die kleinere, gemeinere, ungebundenere, grillenhaftere Charakterwelt mit freiem Humor ausbeuten. Ob derſelbe Künſtler ſowohl des

Digitized by Google

einen, als auch des anderen Gebietes mächtig ist, davon kann ganz abgesehen werden, wenn nur die Kunst überhaupt außer einem Zeuxis, dem Aristoteles das Ethos abspricht, auch ihren Polygnot aufzuweisen hat, den er Ethographos nennt. Der Verfall ist da, wenn der plastische Stil, zum Formalismus herabgekommen, jede Härte und Ecke zur süßen Welle abrundet und von einem Kolorit unterstützt wird, das jedes Mark der lebensvollen Mischung im lauen Reize sanfter Mitteltöne oder im abstrakten Effekte ungebrochener Hauptfarben auslöscht. Daß freilich auch die leichteren Gebiete, welchen nicht direkt die intensive Charakterdarstellung zuzumuten ist, in einem gewissen Sinne Charakter haben müssen, dies bedarf nach Allem, was vom Stil überhaupt und insbesondere von der Wechselwirkung der zwei Stilrichtungen gesagt ist, keiner weiteren Ausführung. Das Charakterlose soll nicht charakterlos, das Windige soll nicht windig dargestellt werden. Auch die Landschaft soll charaktervoll sein; der Unterschied der Stile in diesem Gebiete verhält sich zum Begriffe des Charakters nur ebenso wie in der eigentlichen Darstellung desselben Plastik und Malerei.

§ 686

In der malerischen Komposition wird dem Prinzip der linearen Gliederung die Einfachheit der Geltung entzogen durch die Wirkungen der mitdargestellten Umgebung, der Perspektive, namentlich aber des Lichts und der Farbe: das Gemälde ist ebensowohl eine Licht- und Farbeneinheit als eine Linieneinheit. Das ästhetische Gewicht kann mehr auf der ersten oder zweiten liegen, aber auch im letzteren Falle, wo entweder auf die Gegenstände überhaupt oder auf die Schönheit ihrer Formen verglichen mit dem Werte der allgemeinen Medien der höhere Wert gelegt ist, sind allgemeine Feststellungen von solcher Bestimmtheit wie in der Plastik nicht möglich.

In der Herrschaft der Linienverhältnisse bei der bildnerischen Komposition haben wir einen Ausdruck ihrer inneren Verwandtschaft mit der Baukunst gefunden (§ 626, 1). Man sagt nun wohl auch von einem Gemälde: es baut sich schön, aber es muß sich nicht notwendig

Digitized by Google

ſchön bauen; wenn Anderes, was neben der Linienbildung die Harmonie des Ganzen zu begründen hat, auf eine befriedigende Weiſe wirkt, ſo mögen die Linien an ſich immerhin weniger ſchön, im Einzelnen ſelbſt nicht ſchön, ja unſchön ſein, man ſagt dennoch nicht: es baut ſich nicht ſchön, weil man von dem ſich Bauen jetzt abſieht; tritt aber dies Andere nicht als Erſatz ein, dann ſagt man es. Als das erſte Moment, das die Äſthetik der Linie beſchränkt, führt der Paragraph die mitdargeſtellte räumliche Umgebung auf. In Raphaels Schule von Athen treten Plato und Ariſtoteles als die Hauptfiguren hervor; ſie ſtehen auch oben auf der Treppe, über welche die ganze Kompoſition ſich ausbreitet, aber nicht allein, ſondern umgeben von Schülern und weiteren zur Seite aufgeſtellten Gruppen. Nach plaſtiſchem Geſetz müßte ihre Bedeutung viel entſchiedener durch die Wirkung der Höhe ausgedrückt ſein, ſie müßten weit beſtimmter die Spitze einer ungefähren Pyramide darſtellen. Nun aber wölbt ſich über dieſer oberſten Gruppe die prachtvolle Halle und das Auge fühlt die herrliche Wölbung wie eine Art von räumlich dargeſtellter Erweiterung der geiſtigen Größe der zwei Hauptfiguren. Natürlich wird dieſe Art von Zuwachs noch eine beſondere Bedeutung durch die Beleuchtung und Farbe erhalten können, von welcher vorerſt noch nicht die Rede iſt. Das zweite Moment iſt die Perſpektive. Wir haben geſehen, wie ſie mit ihren drei Gründen zu den Abſtufungen und Arten der Idealität ſich verhält: in gewiſſer Weiſe idealiſiert die Ferne, in gewiſſer die Nähe, dieſe im Sinn der kräftigen Behauptung des in ſich geſchloſſenen Daſeins, jene im Sinn der Auflöſung in das Unendliche. In der Skulptur wird die höhere Bedeutung einer Perſon äußerlich in den Raumverhältniſſen durch die Höhe und durch die Stellung in der Mitte, im Relief auch durch Stellung an den Enden einer Reihe ausgedrückt; in der Malerei aber muß dieſes plaſtiſche Geſetz eben durch die hinzugetretene Richtung in die Tiefe aufs mannigfaltigſte modifiziert werden. Freilich iſt dies nach Zweigen verſchieden; in der Landſchaft wird in der Regel die höchſte Wirkung in der Ferne ſich ſammeln, in der tieriſchen und menſchlichen Darſtellung wird es dabei bleiben, was wir ſchon aufgeſtellt haben, daß die bedeutenderen Individuen den Vordergrund oder näheren Mittelgrund einnehmen; die Ferne wird uns alſo hier die Aufſuchung einer ungefähren Beſtimmung des Kompoſitionsgeſetzes in der Beziehung der Höhe und Breite weniger er-

Digitized by Google

schweren. Die Bedeutung der Ferne ist es nun aber, die uns unmittelbar auf die Farbe führt, denn sie vollendet sich ja erst durch die Luftperspektive, durch Licht und Farbe überhaupt: soll sie ideal wirken, dem auf den Hintergrund verwiesenen Gegenstand das höchste Interesse leihen, so muß Beleuchtung und Ton ihn heben, wie z. B. die in der Abendsonne glühenden Bergesgipfel am äußersten Horizont. In Licht- und Farbengebung hebt sich die Zeichnung beziehungsweise auf: so hebt sich denn auch die Komposition als räumliche Anordnung beziehungsweise in die Komposition als Farbenordnung auf, vollendet sich erst in ihr. Wir sagen: beziehungsweise, und auch der Paragraph stellt nichts Absolutes auf, sondern beschränkt sich auf ein „sowohl als auch". Schleiermacher urteilt anders; der setzt das Ganze der Malerei in die Licht- und Farbengebung, er sagt, die ganze Erfindung werde nur bestimmt durch die Darstellung der Gestalten in den Verhältnissen des Lichts (Vorles. über d. Ästh. S. 527. 528). Er setzt also Gestalten voraus; aber wenn er gerade an dieser Stelle besonders betont, was er übrigens als für alle Kunst geltend behauptet, daß es nämlich nicht auf den Gegenstand und seine Wirkung („das Ethos") ankomme, so kann solche ausdrückliche Hervorhebung eines allgemeinen Satzes an dieser Stelle nur den Sinn haben, daß mit dem Interesse der Gegenstände auch das Interesse der Linearschönheit in der malerischen Komposition rein aufgehen soll. Dies ist nicht richtig, sondern heißt der Partei der einseitigen Koloristen beitreten, von der wir in § 676 gesehen haben, wie sie sich durch ihr Prinzip bis zum Nihilismus, zur Romantik der gegenstandslosen Stimmung treiben läßt. Es sind mehrere Fälle möglich: in jedem derselben wird die lineare Komposition relativ unselbständig, in keinem so ganz gleichgültig, wie es bei solcher extremen Auffassung scheint. Wir heben, indem wir diese Fälle unterscheiden, den im Paragraphen zuletzt aufgeführten hier als den ersten hervor, weil er in vollem Gegensatze zum einseitig koloristischen Standpunkte steht: es ist der, wo auf den Gegenständen, d. h. den gestalteten Körpern, nicht nur überhaupt noch positives Gewicht liegt, sondern auch gefordert wird, daß sie schön in der Form seien. Daß nach Maßgabe des Stoffes und gemäß der Berechtigung, die dem plastischen Stile zukommt, dies so sein kann, ohne daß darum im geringsten ein pathologisches Interesse auf den Stoff an sich fällt, bedarf gewiß keines Beweises. Wie sehr nun auch hier das Gesetz des linearen Auf-

Digitized by Google

baues durch die Geltung der Licht- und Farbenverhältnisse alteriert wird, erhellt z. B. daraus, daß selbst in einer Landschaft plastischen Stils alle bedeutenderen Körper sich in den einen oder anderen Winkel der viereckigen Fläche zu einem ungefähren Dreieck zusammendrängen können, während die andere Seite relativ leer, flach bleibt; dadurch ist alle Schönheit der Architektonik, alles Gleichgewicht aufs tiefste verletzt, allein diese Verletzung wird dadurch aufgehoben, daß auf die andere Seite, in die von Gegenständen fast leere Wagschale das ganze Gewicht der Lichtwirkung fällt, wie z. B. in der herrlichen Landschaft Claude Lorrains in Dresden: hohe, gewaltige Fels- und Gebirgsgruppe, mit einem Vulkan im Hintergrund, rechts, links nur die Meeresfläche, aber herrliche, kühlend frische Morgenbeleuchtung. Trotz dieser Durchkreuzung des räumlichen Rhythmus durch einen Rhythmus ganz anderer Art wird aber für die Seite, auf welcher die Fülle der Gegenstände sich gruppiert, in diesem Stil eine Wohlordnung gefordert, ein harmonischer Aufbau der Linien durchgeführt, von anderen Kompositionen nicht zu reden, wo das Ganze nach allen Seiten sich so schön baut, daß es selbst ohne Farbe durch den Rhythmus der Formen Auge und Sinn erfreuen müßte. Von diesem Fall unterscheiden wir einen zweiten, wo die Gegenstände überhaupt noch positive Geltung behaupten, aber das ästhetische Interesse sich aus der Schönheit der Formen herauszieht und dem Ausdrucke zuwendet, wie er sich durch individuelles Gepräge vertieft und steigert. Es wird noch darauf gesehen, wie die Massen im Ganzen und Großen sich bauen, aber nicht mehr der edle Fluß der Linie gefordert; das Kolorit tut sich bereits als die bedeutendere Macht hervor, die Stimmung beginnt in den Vordergrund des Interesses zu treten: wir befinden uns im echt malerischen Stile, der jedoch dem plastischen noch gewisse positive Zugeständnisse macht. Endlich aber erhält das rein malerische Element entschieden das Übergewicht, die ästhetische Geltung der allgemeinen Medien in ihrer Durchdringung mit der Lokalfarbe überflügelt die der Gegenstände. In einer kleinen Landschaft der Leuchtenbergischen Galerie von Ruysdael sah man von Gegenständen fast nichts: eine grasbewachsene Ebene mit einem Wege, ein paar ferne Windmühlen, im Hintergrunde etwas von der Stadt Harlem; es war die Luft, der Himmel, der matte Sonnenstrahl, der sich zur Erde schleicht, der Ton, die wunderbar anziehende Melancholie der gedrückt nebligen Stimmung, wo-

Digitized by Google

rin der ganze Akzent des Bildes lag. Wiegt nun das Kolorit in diesem Grade vor, so fragt man allerdings nach der linearen Anordnung als solcher nicht mehr, sie ist von vornherein ganz nur in Rücksicht auf die in den allgemeinen Medien liegende Wirkung komponiert; doch nicht so ganz verschwindet sie hinter dieser, daß sie und mit ihr die Bedeutung der gestalteten Körper gleichgültig würde, wie denn in dem angeführten Beispiel der Künstler recht mit tiefem Sinn die Linien seiner öden Fläche, des brüchigen Weges usw. angeordnet hat, um uns Lust zu erregen, hinzuziehen durch den Nebel nach der fernen Stadt und zu sehen, wie es sich doch auch in der umflorten Luft des feuchten Flachlandes behaglich leben läßt. Aus dem Allem folgt, daß lineare und koloristische Komposition in verschiedene Verhältnisse zueinander treten können, daß jene in verschiedenen Graden, irgendwie immer, wiewohl niemals bis zur absoluten Unterdrückung die Selbständigkeit ihrer Geltung an diese verliert. Daher verteilt sich denn in der Lehre von der Malerei, was über die Komposition zu sagen ist, an zwei Stellen: ein Hauptteil davon ist schon in dem Abschnitt über Schattengebung und Farbe enthalten, indem dort gezeigt werden mußte, durch welche Mittel die Harmonie in dieser Beziehung zu bewerkstelligen ist; der andere Teil aber, der hier folgt, ist mehr negativ als positiv, und hat vor Allem darzutun, daß und warum über die lineare Seite der Komposition nur Weniges festzustellen übrigbleibt. Gewisse ungefähre Bestimmungen müssen jedoch möglich sein und wir werden dieselben aufsuchen, nachdem erst ein Punkt beleuchtet ist, aus welchem sich noch weitere Einschränkungen ergeben.

Zum Schluß ist hier noch ein Wort über Schleiermachers Behauptung zu sagen, daß es überall auf den Gegenstand nicht ankomme. Er hat den Wert des Stoffes im Verhältnis zum Werte der Form überhaupt im Auge; diese Frage ist eigentlich eine andere als die, wovon es sich hier handelt: man mag von jenem Verhältnis im Allgemeinen denken wie man will, so kann man doch anerkennen, daß im Gemälde die Gegenstände mehr Bedeutung haben, als Schleiermacher ihnen zuschreibt, denn dabei handelt es sich, wie schon gesagt, von gar keinem stoffartigen Interesse, das diesen Gegenständen beigelegt würde, als ob der Anschauende nun mit Liebe oder Haß dem Inhalte des Dargestellten sich zuwenden und darüber die Kunstform vergessen sollte, sondern es handelt sich von mehr oder weniger Geltung der Gegen-

Digitized by Google

stände als gestalteter Körper ganz innerhalb der Kunstform und des reinen Kunstinteresses gegenüber der Geltung der allgemeinen Medien. Man könnte ja Schleiermacher vorwerfen, er wende nun dieser Seite, da er alles Gewicht auf sie allein legt, ein pathologisches Interesse zu, allein dies wäre eine Erschleichung, denn er hat sich nur darin geirrt, daß er durch Verschleppung einer allgemeinen Frage gegen die eine der zwei Seiten eines rein ästhetischen Verhältnisses ungerecht geworden ist. Weil aber allerdings in der Farbe ein Anreiz zu pathologischer Wirkung überhaupt naheliegt, so mag über diese allgemeine Frage, obwohl wir sie längst hinter uns haben, hier noch einmal ausdrücklich auf § 15, Anm. 1, § 19, Schluß der Anm., § 55, Anm. 2, auf die zweimal aufgenommene Darstellung des Verhältnisses des Schönen zum Guten und Wahren, ferner auf § 236, Anm. 3, § 381, Anm. 2, § 393, Anm. 1 verwiesen werden, um in Erinnerung zu bringen, in welchem Sinne das Objekt, d. h. der Gehaltwert des Stoffes im Schönen niemals gleichgültig sein kann. Dieser Gehaltwert geht in die reine Form auf, es ist aber nicht gleichgültig, was aufgegangen ist. Der Maler kann sowohl durch Farbenreiz, als durch Form und Bewegung unser Gefühl verkehrter Weise zu dem hinlenken, was sinnlich oder sittlich am Gegenstande unserer Vorliebe entgegenkommt oder unsere Abneigung weckt, aber wenn er dies unterläßt, wenn er vielmehr jeden Gegenstand so behandelt, daß wir im Einzelnen ein Ewiges dargestellt sehen, so darf darum innerhalb dieser allgemeinen Durchläuterung doch keineswegs übersehen werden, wie die Gegenstände in spezifisch verschiedener Art, Tiefe und Fülle das Ewige ausdrücken. Und so ist es denn auch nicht einerlei, ob das malerische Licht auf Wasser oder Land oder Bäume oder Menschen fällt, und darum auch nicht einerlei, in welchen Linienverhältnissen diese Gestalten sich darstellen. Nur so viel sehen wir zunächst, daß über diese Verhältnisse sich noch weniger Festes bestimmen läßt als in der Plastik.

§ 687

1 Die Aufzeigung innerer Gesetze in der Komposition wird auch dadurch erschwert, daß die Form der Umgrenzung eines Gemäldes keineswegs immer durch rein künstlerische Gründe, sondern ebenso häufig durch die Gestalt der Wandfläche bestimmt wird, welche

Digitized by Google

es zieren soll. Im innern Wesen der Malerei ist es begründet, 2
daß die äußerste Grenze ihres Werks durch eine besondere Einfassung bezeichnet wird.

1. In der Lehre von der Bildnerkunst trat uns deutlich und einfach der Unterschied einer Längekomposition und einer pyramidenähnlichen Höhekomposition entgegen; das quadratische Feld bei einer Gattung des Reliefs (nebst Medaillonform) stand in der Mitte. Da die Malerei auf der Fläche darstellt wie das Relief, aber durch die Tiefe, die sie voraus hat, ihre Gruppen mehr verflechten, Gegenstände aller Art enger verbunden darstellen kann als dieses, so wird im Allgemeinen das regelmäßige Viereck, auf welchem, namentlich in der Metope, auch das Relief zu geschlossenern Gruppen sich zusammenzieht, zur herrschenden Durchschnittsform werden; und damit scheint wenigstens eine Anknüpfung gegeben für den Versuch, ein Gesetz der Anordnung der darzustellenden Gegenstände aufzufinden. Wären nun die unendlichen Abweichungen von dieser mittleren Form nur durch innere Gründe bedingt, so wären diese zunächst in ihren Hauptmomenten zu suchen und so scheint der Weg zur Aufstellung fester Bestimmungen über die Komposition ohne weitere Unterbrechung eröffnet: in der Landschaft z. B. entsteht Überhöhung des Vierecks, wenn die Darstellung des Luftlebens zur Hauptsache wird, im Genre und in der Historie dann, wenn Gruppe oder Gruppen sich so zusammenschließen, daß ihre Vereinigung auf den Gliederbau Einer Gestalt hinweist, wie ihn das Porträt gibt, nur daß notwendig die Basis sich mehr ausdehnt; andere künstlerische Bedingungen ziehen umgekehrt das Viereck in die Länge bis zum reliefartigen Streifen, man würde auch hier ein Ungefähres über die damit zugleich gegebene Art der Anordnung im Bilde zu bestimmen suchen usw. Allein die Motive sind ja ebenso häufig zunächst rein äußerlich gegeben als frei vom Künstler bestimmt, damit dringt eine Mannigfaltigkeit von Formen ein, welche gar nicht weiter verfolgt werden kann. Bei der Freske ist die architektonische Fläche in unendlich verschiedenen Figuren, selbst Dreiecken, Kreisausschnitten jeder Art und Abschließungen derselben mit der geraden Linie gegeben; für das Ölbild ist es nicht nur eine besondere Konstruktion wie der Hochaltar, sondern in monumentalen oder Privatgebäuden ebenfalls die Dehnung der Wand, was oft genug die Grundgestalt be-

Digitized by Google

ſtimmt; die Venetianer z. B. haben ganz beſonders die Längenkompoſition geliebt und demgemäß die Figuren mehr auseinandergezogen als ſtreng verbunden, eine ſtarke Neigung, gebückt Anbetende aufzureihen, hängt damit zuſammen und bei einem Baſſano läuft dieſe Neigung zuletzt dahin aus, daß er durchaus ſeine Figuren zur Erde bückt und drückt: dieſe Neigung der Schule ſcheint durch die häufige Aufgabe, die langen Wände der Palaſtſäle mit großen Gemälden zu ſchmücken, veranlaßt zu ſein. So mögen ſich ſtehende Gewohnheiten bilden, im Allgemeinen jedoch wird frei nach Maßgabe der einzelnen Aufgabe die äußere Bedingung dem Künſtler zu einem inneren äſthetiſchen Motive werden, wofür es wohl kein höheres Beiſpiel gibt als die Kompoſition der Sixtiniſchen Madonna Raphaels, wo mit der überhöhten Form der Prozeſſionsfahne einer der erhabenſten Kunſtgedanken aller Zeit im Geiſte des Künſtlers zuſammenwuchs; allein die Umbildung eines äußeren Motives zu einem inneren verändert nichts an der unberechenbaren Natur des erſteren, wie ſie in der Mannigfaltigkeit der Zufälle liegt, und ſomit miſcht ſich hier eine neue Beziehung ein, wodurch die Seite der Kompoſition, die etwa durch allgemeine Sätze beſtimmbar iſt, mit einer breiten Schicht von Unbeſtimmbarem umlagert wird.

2. Das Bildwerk nimmt ſich wie alle Kunſt ein Stück Welt und erhöht es zum Ausdruck des Weltganzen, aber da es nur mit der geſchloſſenen organiſchen Geſtalt zu tun hat, ſo ſchließt ſich dieſe, zufrieden, durch ein Poſtament vom gemeinen Boden getrennt zu ſein, durch ſich ſelbſt, durch ihre Kunſtform von der Welt ab. Die Malerei aber, da ſie zu den Geſtalten ihren Raum gibt, ſtellt im engeren Sinn einen Ausſchnitt aus der Welt vor uns hin; gerade, weil ſie die organiſche Geſtalt nicht aus ihren Umgebungen herausſchneidet, muß ſie da durchſchneiden, wo doch das Objekt (Erde, Waſſer, Luft uſw.) kontinuierlich weiter läuft. Welche beſondere Schwierigkeit hiedurch für die Kompoſition entſteht, darüber vgl. § 501, wo die richtige äußere Begrenzung als letzte Pflicht derſelben aufgeſtellt und gerade auch am Beiſpiel der Malerei erläutert iſt. Daß es nun gerade an dieſer Grenze, wo die Fläche des Gemäldes endigt, genug ſei, um einen Ausſchnitt des Lebens zu geben, der künſtleriſch ſo beſchaffen iſt, daß man die gemein empiriſche Unendlichkeit des Vorbilds darüber vergeſſen kann, das bezeichnet der R a h m e n , der mit der Frage über Grundformen

Digitized by Google

der Komposition, von der es sich hier eigentlich handelt, natürlich nichts weiter zu tun hat, weil er nur die schon fertige Grundform noch weiter bezeichnet, von dem wir aber hier Einiges sagen, weil er doch keineswegs bedeutungslos ist. Er gibt zunächst der Grenze Nachdruck für das Auge, er unterstützt durch ihre Hervorhebung die Phantasie, sich loszusagen von empirischen Objekten des Auges, er gleicht einer Fenstereinfassung, die uns mit deutlichem Rande unseren gewöhnlichen Wohnraum von der Öffnung unterscheidet, durch die wir in eine schöne Landschaft hinausschauen, nur daß es sich hier von dem Blick in eine andere, eine ideale Welt handelt. Man kann es auch umkehren und mit Hegel (Ästhetik T. 3, S. 79) sagen, er stelle die Türe der Welt dar, durch welche die ideale Erscheinung zu uns in die gemeine Welt hereinschreitet. Es ist dadurch begründet, daß er eine kräftige, nachdrückliche Form haben soll, damit er die Grenze zweier Welten hinlänglich markiere; aber auch schön soll er sein, er soll ausdrücken, daß die empirische Welt den Saum, an welchem sie den Ausblick in die ideale öffnet, festlich schmückt oder daß die hereinstrahlende Idealwelt diesen Saum mit ihrem Lichte streift. Der Goldglanz eignet sich ganz besonders für diesen Ausdruck. Natürlich aber darf die Pracht nicht so weit gehen, daß das Verhältnis sich umdreht, indem der Saum der empirischen Welt so eitel sich aufputzt, daß der empfangende Teil den hohen Gast überglänzt. Nähere Erörterung der Frage, wo dunkler Rahmen besser angebracht sei usw., ist gar nicht außer Zusammenhang mit dem echten Kunstinteresse, würde aber hier zu weit führen.

§ 688

Aus diesen Gründen läßt sich die Art der Anwendung, welche die allgemeinen Kompositionsgesetze in der Malerei finden, nur in folgender Hervorhebung einzelner Punkte ausdrücken. In der Darstellung einer einzelnen Gestalt ist der Formenrhythmus, wie er im Rhythmus des Lichts und der Farbe noch seine ästhetische Geltung behauptet, durch den Organismus gegeben. Für die Zusammenstellung mehrerer ergibt sich auf dem Standpunkt unentwickelter, bei der zweiten Stoffwelt einfach verharrender Kunst, der zwar auch in die Zeit der Reife sich fortsetzt, ein Gesetz archi-

Digitized by Google

tektonischer Symmetrie, welches naturgemäß die, auch in mancherlei Veränderungen doch sichtbar zu Grund liegende, Pyramidalform begründet.

Es lassen sich also nur in einem unendlichen Gebiet einzelne Linien ziehen, Anhaltspunkte geben, wir können über den einfachen Satz, daß die einzelnen Gesetze, welche in der Aufgabe der Komposition enthalten sind und die wir im betreffenden Abschnitte (§ 494 ff.) entwickelt haben, nun auch auf die Malerei Anwendung finden, und über die Aussage, daß die lineare Seite der Komposition durch die Harmonie der Licht- und Farbengebung, sowie durch die anderen genannten Momente wesentlich modifiziert und aus der ersten Rolle verdrängt wird, nur um wenige Schritte hinausgehen und nur unter beständigen Vorbehalten uns näher orientieren. Auch dieses beschränkte Maß näherer Bestimmung ist nicht möglich, ohne die Geschichte, die Zweige, die Stilrichtungen unserer Kunst sogleich zu berücksichtigen. Da begegnet uns denn zuerst eine Form, die zwar bleibend ist, aber uns hier insbesondere in einer bestimmten geschichtlichen Gestaltung interessiert: das Aufstellen einer einzelnen menschlichen Figur. Zunächst gilt von ihr dasselbe, was von der einzelnen Statue (vgl. § 626, 2), aber in dem Grade modifiziert, in welchem die Malerei sich zur Entfaltung ihrer spezifischen Mittel ausbildet: der Rhythmus der Linie, insbesondere in der Bewegung als Kontrastwirkung der Glieder ausgebildet, wird durch den hinzugegebenen Grund, Farbe und Ausdruck einer lässigeren, bloß relativen Berücksichtigung anheimgegeben. Man gestattet nichts Verletzendes, wie z. B. ein unmotiviertes Vernachlässigen des Gegensatzes von Standfuß und Spielfuß, aber man fordert keine gemessene plastische Stellung. Eigentlich handelt es sich, sofern von einer bleibenden Form die Rede ist, fast allein vom Bildnis, denn wir werden sehen, daß das einfache Hinstellen einer einzelnen Gestalt außerhalb des Porträtzwecks streng genommen unmalerisch ist, und hier eben sind kleine zufällige Bewegungen erlaubt, die sich der strengeren plastischen Bindung entziehen, und große, die zu imposanten Parallelen der Glieder führen, ausgeschlossen. Dagegen hat nun die altertümliche Malerei auch höhere historische und mythische Gestalten einfach statuarisch hingestellt, ihnen eine plastische Ruhe gegeben und mit richtigem Instinkt auch die entsprechende Art eines gebundeneren,

Digitized by Google

gehalteneren Rhythmus durchgeführt. Solche Figuren stehen sich allerdings gewöhnlich bei zyklischen Anordnungen entsprechend gegenüber, bilden reliefartige Reihen, natürlich nicht in Profilstellung, wie im Relief. Dieselbe mythische Anschauung, welcher dies Verfahren im Allgemeinen angehört, hat sich aber eine Reihe von Aufgaben gebildet, worin ein der Plastik verwandtes, mit dieser auf das architektonisch Symmetrische zurückführendes Gesetz sich ganz natürlich ergab. Es war namentlich die Vorstellung, als sei der Lufthimmel die Wohnung eines Reiches transzendenter Gestalten, welche das Motiv hiezu darbot: aus den geöffneten Wolken erscheint Maria, Christus, Gott-Vater, unten auf der Erde gruppieren sich in einer natürlichen Gegenüberstellung andächtige Menschen: eine Symmetrie, die auf dem einfachsten Wege zur Pyramidalform führt, indem die trennende Mitte des Gegenüberstehenden als göttliche Erscheinung über diesem in der Höhe schwebt. Auch das Thronen mythischer Gestalten gehört hieher, das ebenso einfach durch die seitliche tiefere Stellung anbetender Menschen oder Heiligen eine pyramidale Anordnung motiviert. Die mythische Vorstellungsweise fällt mit der unreifen Kunst zusammen, welche die eröffnete Richtung der Tiefe und die Art der Idealität, die hiedurch vermittelt wird, noch nicht zu benützen weiß; keine Entwicklung nach dieser Seite durchkreuzt daher den Zug der Komposition in die Höhe von der Erde in die Luft. Durch stärkere Bevölkerung der letzteren kann das pyramidale Schema mehrfach in weitere, mannigfache Figuren bildende Gegenüberstellungen auseinandergehen, ohne dadurch als herrschende Grundform zu verschwinden. Übrigens gibt die reife Kunst die mythische Anschauung noch nicht auf. In Raphaels Disputa erhalten wir dadurch das Beispiel einer besonders merkwürdigen architektonischen Komposition: auf der Erde zu den zwei Seiten des Altars ein symmetrisches Gegenüber von Kirchenlehrern nebst Laien, im Ganzen einen nach oben gebogenen Kreisausschnitt darstellend, da sich die Enden etwas abwärts ziehen; in der Luft der feierliche Kreis sitzender Erzväter, Apostel, Heiliger, an den Enden etwas aufwärts gezogen, das symmetrische Gegenbild des unteren. Auch dieser Kreisausschnitt besteht übrigens aus zwei symmetrischen Hälften, denn in der Mitte ist er durch einige Wolken getrennt, in welchen, selbst wieder symmetrisch, vier Engelknaben schweben. Darüber erscheint nun Christus mit Maria und Johannes zur Seite, über diesen Gott-Vater auf dem

Digitized by Google

Glorienbogen: der pyramidale Abſchluß, deſſen Baſis die zwei unteren Geſtaltenkreiſe bilden. Dieſer Abſchluß bildet ebenfalls wieder eine ſymmetriſche Gruppe und überdies ſchweben zur Seite Gottes des Vaters, in Umriß und Farbe leicht gehalten, daher die Pyramidalform des Gipfels nicht aufhebend, wieder je drei Engel. Die zwei großen Figurengruppen, Erde und Himmel, ſind ſymboliſch vermittelt durch die Strahlen, welche von der Geſtalt des Heiligen Geiſtes, der Taube, die unter der Figur Chriſti ſchwebt, auf die Hoſtie niederſchießen, die auf dem Altare ſich befindet. Man ſieht nicht leicht eine mehr geometriſche Anordnung, aber auch nicht leicht innerhalb derſelben einen ſolchen Triumph über das ſtarre architektoniſche Geſetz durch wunderbare Großheit in den Geſtalten, Individualität, natürliche Leichtigkeit und Abwechſlung in den Bewegungen. Ein einfacheres, beſonders klares Beiſpiel ſymmetriſch pyramidaler, mythiſcher Anordnung iſt die Sixtiniſche Madonna. Die Kompoſition des jüngſten Gerichts, wie ſie durch Orcagna in Campo santo zu Piſa als Muſter feſtgeſtellt und von Michelangelo zur furchtbarſten Handlung belebt iſt, zieht das Pyramidale in der Grundform, das ſich hier ebenfalls aus dem mythiſch geöffneten Himmel über der Erde, aus den aufſchwebenden Seligen links, abſtürzenden Verdammten rechts vom Zuſchauer ergibt, durch Kreiſe von Verklärten und Engeln, die ſich oben ſeitlich neben der Gruppe Chriſti, Mariä und Johannis ausbreiten, durch darüberſchwebende Engel vielgeſtaltiger, doch im Weſentlichen durchaus ſymmetriſch auseinander. In neuerer Zeit ſehen wir aus der mythiſchen Auffaſſung ebenfalls eine gebundenere, geometriſche Art von Anordnung und Pyramidalform ſich ergeben. So z. B. in Kaulbachs „Zerſtörung von Jeruſalem“: im Tempel ſymmetriſch durch den Altar getrennt, welcher die Mitte bildet, vor welchem der Hoheprieſter ſich ermordet, um welchen Gruppen der Hungernden, Verzweifelnden ſich gebildet, links die nach dem brennenden Allerheiligſten zurückgedrängten Zeloten, rechts die eindringenden Römer, Titus an der Spitze; dieſe Symmetrie der menſchlich natürlichen Handlung wird nun nach oben in ſtumpf pyramidalem Gipfel abgeſchloſſen durch die Propheten in Wolken, nach unten wird ſie verdoppelt durch den von Furien fortgepeitſchten ewigen Juden links, die abziehenden, von Engeln geleiteten Chriſten rechts. Die phantaſtiſche, doch großartige Kompoſition der Hunnenſchlacht zeigt ebenfalls, wie ſich, wenn der Zug der Handlung in die Luft geht,

Digitized by Google

immer eine pyramidenähnlich abgeschlossene Symmetrie von selbst ergibt.

§ 689

Die ausgebildete Malerei ist in Gefahr, die aus § 686 sich ergebende Freiheit der räumlichen Anordnung zu mißbrauchen und durch Verwirrung der Gegenstände, insbesondere durch solche, die aus einem Übermaß im Umfange des Dargestellten entsteht, in den Fehler der unruhigen Komposition zu verfallen. Ein Gesetz der Verteilung und Bindung, wodurch diesem Übel begegnet wird, muß bestehen, obwohl nun die Stile und Zweige sich spalten.

Die ausgebildete Malerei ist diejenige, welche erkannt hat, daß in der ganzen Natur des malerischen Verfahrens die Forderung liegt, alle Stoffe in die Bedingungen der realen Wirklichkeit hereinzuversetzen, also das Naturgesetz anzuerkennen und z. B. nicht eine Handlung in der Luft vor sich gehen, menschlich gebildete Gestalten auf Wolken stehen und sitzen zu lassen usw. Sie *kann*, wie wir gesehen, noch diese mythischen Motive walten lassen und dann genießt sie den Vorteil jener sich von selbst darbietenden architektonischen Anordnung, aber sie steht nicht auf dem wahrhaft malerischen Boden. Je stärker das Gefühl dieses Bodens ist, desto gewisser wird sie, wie wir im anderen Zusammenhange schon berührt haben, selbst noch in der Epoche der Herrschaft der zweiten Stoffwelt die Szenen aus derselben ganz in die menschlich vertraute Wirklichkeit, Umgebung und ganze Bedingtheit hereinrücken, endlich aber sie ganz aufgeben und bei der ursprünglichen Stoffwelt verweilen. In dieser ist nirgends der Zusammenhang zerrissen, sondern steht Alles in Beziehung; es ist nichts Leeres zwischen Gegenstand und Gegenstand, kein „Loch in der Natur"; der Maler kann also nicht, um eine einfach klare symmetrische Anordnung durchzuführen, beliebige Punkte auf seine Fläche setzen, die ohne Rücksicht auf das Gesetz der Schwere sich in die Höhe übereinander aufpflanzen. Wie er denn nun erkannt, daß er ein Ganzes von festen Gestalten, Umgebung, allgemeinen Medien in unzerrissen beziehungsreichem Zusammenhang darzustellen hat, so kann er sich leicht von jedem Gesetze strengerer Anordnung entbunden glauben: er kann mei-

Digitized by Google

nen, weil die Art der Bindung der Vielheit zur Einheit durch die Verschlingung mannigfacher Fäden sich einer bestimmteren Nachweisung entzieht, es bestehe eine solche Pflicht gar nicht. Daher stellen wir den wenigen Linien, durch die wir diese Pflicht, so weit es möglich ist, zu formulieren suchen, die Warnung vor der Unruhe in der Komposition voran; denn in diese Scylla gerät der Maler, wenn er die Charybdis der Einförmigkeit, zu welcher freilich eine skulpturartige Bindung ihn führen würde, in steuerloser Fahrt vermeidet. Wir hätten auch bei der Bildnerkunst diesen organischen Fehler besprechen können; er fällt aber vorzüglich da ins Auge, wo die größere Freiheit der ganzen Kunstweise durch die lebhaftere Wirkung der Darstellungsmittel sich breiter und kecker ausspricht. Da der bewegte Charakter der Malerei sich in der Farbe konzentriert, so wird allerdings der Eindruck der Unruhe namentlich dann entstehen, wenn den Forderungen nicht entsprochen wird, die wir an die Farbengebung gestellt haben, wenn die Lokalfarben keine Akkorde bilden, wenn sie in unverarbeiteter Grellheit herausschreien, wenn kein über das Ganze ergossener Ton sie dämpft und zusammenhält oder statt des Tons eine neue grelle Farbenwirkung in Licht und Luft hereinbricht. Doch hat man, wenn von Unruhe die Rede ist, ebensosehr, ja noch häufiger die Unruhe in der Anordnung der Gegenstände im Auge, denn daß die Farbe harmonisch sein soll, versteht sich weit mehr von selbst, als daß die Seite, die ihr mehr oder minder untergeordnet ist, nämlich die Welt der Formen und Linien, zur beruhigenden Ordnung gebunden sein soll, jene Harmonie scheint diese zu ersetzen, eben aber, daß die fernerliegende Verpflichtung doch auch Verpflichtung ist und ihre Vernachlässigung sich peinlich zu fühlen gibt, das betont man dadurch, daß man einen Namen, der zwar auch der Disharmonie der Farbe gilt, mit besonderem Nachdruck auf sie anwendet. Beide Seiten hängen aber ja innerlich auch zusammen: die Farbe soll ja mit der Bedeutung, also auch der Ordnung der Gegenstände im Einklang sein und schwerlich wird, wer in der Linearkomposition unruhig wirkt, in der Farbe ruhig wirken. Der Ausdruck ist übrigens so treffend, daß er verständlich ist, noch ehe wir die Gesetze deutlicher zu bestimmen suchen, deren Verletzung er bezeichnet: Auge und Geist muß beunruhigt werden, wenn die Gegenstände in loser Zerstreuung herumtaumeln oder in allzu engem Knäuel sich verwickeln, wenn man das Einzelne zu Gruppen zusammenlesen, wenn man in der

Digitized by Google

Gruppe Teile, Gestalten, Arme und Füße auseinanderlesen muß, wenn die Linien der Hauptumrisse sich fliehen und nicht wiederfinden, oder in chaotischem Wirrsal, in zerrissenem Zickzack zusammenstoßen. Die speziellere Ursache solcher Verwirrung muß nicht, aber kann liegen in einer Verletzung derjenigen Aufgabe, die wir unter den Kompositionsgesetzen zuerst aufgeführt haben (§ 495. 496): der Einhaltung des Maßes im Umfang. Der Maler ist so frei in der Vereinigung vieler Gegenstände zu Einem Bilde, daß er im Übermut leicht allzu viele hereinnimmt, müßige Figuren, allzu locker verbundene, störende Episoden einführt, und wie dies den idealen Eindruck nicht zur Einheit gelangen läßt, so muß es sich auch dem Auge als ein in Linien Unvereinigtes aufdrängen. Die Ökonomie in diesem Sinne setzt ein klares und volles Gefühl des geistigen Einheitspunktes der Aufgabe voraus, das mit einem Gefühle räumlicher Wohlordnung im Künstler innerlich zusammenfallen muß; dies führt aber unmittelbar zur Ökonomie überhaupt, auch abgesehen von dem Zuwenig oder Zuviel im Maße des Umfanges, das völlig eingehalten sein kann, ohne daß doch das Ganze harmonisch komponiert ist. Indem wir nun zu dieser übergehen, wird sich zeigen, daß in der reicheren und verschlungeneren Summe künstlerischer Mittel, die sich in der ausgebildeten Malerei darstellt, doch die einfachen Anhaltspunkte, die uns eine auf dem Boden mythischer Anschauung ihre Stoffe schlicht anordnende Kunst an die Hand gegeben hat, nicht schlechthin verloren sind.

§ 690

Das Gesetz der Verteilung fordert, daß sie die Vielheit in der einzelnen Gruppe nicht unklar verschlinge und ebenso im Ganzen das mehr Vereinzelte und das Gruppierte deutlich auseinandertrete, damit die verschiedenen Formen des Kontrasts wirken können. Im Wesentlichen wird dadurch auch für die Malerei irgendwie immer ein symmetrisches Gegenüber bei Ungleichheit der Seiten begründet, entweder für das Ganze oder für die einzelne Gruppe oder für beide zugleich. Dies gilt zunächst von der Richtung in die Breite und Höhe; die Richtung in die Tiefe erweitert mannigfach dieses Gesetz nach einer neuen Seite, bereitet Verwicklungen,

Digitized by Google

dient aber auch zur erschöpfenden Entfaltung aller, nun in doppelter Art des Abstoßes sich darstellenden Verhältnisse der Vielheit.

Es ist sogleich von Vielheit und von Gruppen die Rede, denn erst im reiferen Stoffe offenbart sich die Kraft eines Gesetzes, das sich allerdings auch bei nur zwei Figuren irgendwie geltend machen muß. Die Dreizahl wird bei einfacheren Aufgaben in der Malerei wie in der Plastik sich als besonders willkommene Form zur Entwicklung eines einleuchtenden Rhythmus darbieten; diese Kunst eilt aber ihrer Natur gemäß zu umfassenderen Kompositionen. Wir reden zuerst von der Verteilung, Scheidung, Disposition; das Verhältnis der Überordnung, Unter- und Nebenordnung, das in der allgemeinen Kompositionslehre vorher aufgeführt ist (§ 497), fassen wir hier besser erst im Folgenden, bei dem Momente der Einheit, auf. Die bindende Kunst der Einheit setzt die Vielheit voraus, die Einheit soll nicht wirken, ehe die Vielheit zu ihrem Rechte gekommen ist. Es sollen also die Gegenstände auseinandertreten, auseinandergehalten sein. Die einzelne Gruppe bunt zu verschlingen, wie es ihm gutdünkt, hindert den Maler keine Schwierigkeit des gegenseitigen Sichdeckens der Teile, er stellt ja nur eine Seite dar und bestimmt den Gesichtspunkt; aber durchsichtig sind ja doch seine Gestalten nicht (vgl. 649 Anm. 2), er muß dafür sorgen, daß der Teil oder das Glied eines Körpers, der teilweise von einem andern verdeckt ist, leicht erkannt werde als Fortsetzung einer hinter dem verdeckenden Körper fortlaufenden Form, damit das Einzelne auch in der Verbindung vieler Einzelner zu einem Ganzen doch zugleich als Ganzes für sich erkannt werde; er darf die Vielheit nicht in einen Brei zusammenkneten. Auch Körper, die mehr vereinzelt stehen, sollen nicht mit Umgebendem haltungslos verwachsen erscheinen: dem soll nicht nur die Technik der Modellierung und Farbe vorbeugen, sondern eben die Komposition, indem sie berechnet, was einer Gestalt zum Hintergrund zu geben oder in der Nachbarschaft beizugesellen ist. Ebenso wie die einzelnen Körper in der Gruppe voneinander, soll sich ferner Gruppe von Gruppe einleuchtend trennen und abheben. Gruppenknäuel z. B. wie in Rubens jüngstem Gerichte zu München, sind zu wild, sind unruhig. Selbst im Getümmel der Schlacht müssen sich deutliche Gruppen sondern, Rubens hat in der Amazonenschlacht, Raphael in der Konstantinsschlacht meisterhaft dafür gesorgt. Gehen wir nun tiefer,

Digitized by Google

so liegt die scheidende Kraft im Inhalte des Kunstwerks selbst: es ist milder oder starker Kontrast (vgl. § 498). Massen, welche ihrer Natur nach einförmig behandelt sein wollen, dürfen allerdings relativ wie Ein Individuum erscheinen, müssen sich aber als solches von Anderem entschieden abheben. Was sich dagegen unterscheiden und entgegentreten soll, wird zwar im Einzelnen unmittelbar nebeneinander stehen und nur durch Farbe und Ausdruck seinen Kontrast markieren, im Großen und Ganzen aber liegt hier offenbar in dem flüssigen Gebiete des Malerischen ein fester Punkt vor: das Auge fordert, daß sich der Kontrast in einer Gegenüberstellung ausdrücke, und das Gesetz der Symmetrie, das uns bei der einfach architektonischen Anordnung sich ergab, bleibt unläugbar auch bei der echt malerischen in Kraft. Die Mitte lassen wir zunächst außer Betracht, man kann sich ein relativ Gleichgültiges als das Trennende denken. Der altertümlich architektonischen Komposition nähert sich am meisten die mehr plastische Stilrichtung und zwar vorzüglich in großen, monumentalen Aufgaben: hier wird man dies einfache Gesetz überall in Kraft finden, die Gegensätze von Mann und Weib, Jugend und Alter, Schwach und Stark, Freund und Feind, Handeln und Leiden, Handeln und Zuschauen, Geben und Empfangen usw. werden sich naturgemäß in einem Gegenüber darstellen. In Raphaels Bestrafung des Ananias z. B., einer durch Klarheit und Entschiedenheit besonders lehrreichen Komposition, haben wir auf dem ersten Plane links und rechts sich gegenüber verschiedene Formen der Aufregung bei dem Anblick des hingeschmetterten Ananias, der übrigens nicht ganz in der Mitte liegt, sondern mehr zur linken Gruppe gezogen ist, weiter hinten treten links die Gemeindemitglieder zu einer Tribüne, um ihre Habe darzubringen, rechts empfangen andere die Gaben: die räumliche Disposition macht auf den ersten Blick die Motive verständlich und zwar auch den speziellen Akt, da in der linken Gruppe das Weib des Ananias Geld in die Hand zählt, woraus wir den vorgefallenen Betrug erkennen. Soviel zunächst über die Richtung nach der Breite; wir gehen nun auch nach der Höhe, doch ohne vorerst ihre ganze Bedeutung ins Auge zu fassen. Der Kontrast kann sich auch oder zugleich in dieser Richtung darstellen; z. B. bei Handeln und Leiden ist dies ganz natürlich: der stärkere Feind überragt etwa an Größe den schwächeren Gegner, hat den Vorteil höheren Standorts, sitzt zu Pferde, oder sonst ein natürliches Motiv stellt die im Kontrast wir-

Digitized by Google

kende Kraft höher. So steht auf der berühmten Tapete, von der wir sprechen, Petrus, neben ihm Jakobus und sieben andere Apostel auf der genannten Tribüne; Petrus spricht das Wort, das den Ananias wie ein Blitz hinschmettert, von der Höhe. Die obere Gruppe teilt sich auch wieder, wiewohl nicht durch Zwischenraum getrennt, in Handelnde (Jakobus unterstützt in mildem Kontraste die Handlung des Petrus, indem er durch den Fingerzeig nach oben das eben Eingetretene als göttliches Strafgericht bezeichnet), und Zuschauende (die übrigen Jünger sehen mit Entsetzen den furchtbaren Auftritt). Es versteht sich nun, daß die Symmetrie selbst bei solchen normal einfachen Kompositionen keine geometrisch einförmige sein darf, sonst wäre es wohl numerische, aber nicht qualitative Vielheit, was durch sie in beziehungsreicher Sonderung auseinandergehalten wird. Der Künstler muß außer den stärkeren Abweichungen von der starren Regelmäßigkeit hiefür dadurch sorgen, daß er das ganze ungesuchte Walten der Zufälligkeiten neben den festen Hauptmomenten hindurchspielen läßt, und zwar dies auch dann, wenn das ästhetische Motiv selbst es, wie oben erwähnt ist, mit sich bringt, daß eine gewisse Einförmigkeit eine ganze Seite beherrscht, wie z. B. eine Flucht, eine gleichmäßige stürmische Bewegung einer Leidenschaft usw. So zeigen die entsetzten Zuschauer aus dem Volke auf der linken Seite von Raphaels Bild: die Vertreibung des Heliodorus aus dem Tempel von Jerusalem einen gemeinsamen Wurf wie vom Winde nach einer Seite hingewehte Bäume, aber mit der größten Genialität sind sie in Formen, Bewegungen, Ausdruck wieder verschieden behandelt; auf der oben dargestellten Komposition hat der Künstler, damit die Symmetrie nicht zu fühlbar werde, neben allen Unterschieden der Individuen, ihres Affekts, ihrer Bewegung schließlich noch im Hintergrunde dadurch für den nötigen Wechsel gesorgt, daß er sich rechts durch Architektur abschließt, während links sich eine Landschaft öffnet. — Was nun die Richtung in die Tiefe betrifft, so haben wir seines Orts bereits von der Bedeutung der Hauptabstufungen, von der Haltung, die durch die Bestimmtheit ihrer Unterscheidungen in das Ganze kommt, das Wesentliche ausgesprochen. Im gegenwärtigen Zusammenhang ist zunächst, abgesehen von der Beziehung zu der Komposition nach Breite und Höhe, noch zu bemerken, daß dem anordnenden Künstler nach dieser Seite in der Ausführung immer noch gewisse spezielle Aufgaben begegnen werden. So wird er insbesondere auch bei

Digitized by Google

dem günſtigſten Naturbilde ſelten den Vordergrund wirkſam genug finden; derbe Maſſen und Geſtalten in verſtärkter Kraft des Lichtes und noch mehr des Schattens werden hier angebracht werden müſſen, um das Übrige energiſch zurückzutreiben; Rottmann liebt z. B. im Vordergrund eine ſchattige Quelle, einen Teich mit ſtark modellierten Erdformen, energiſcher Vegetation, um der Sonnenglut der ſüdlichen, ausgetrockneten Landſchaft das Gefühl der Kühle adſtringierend gegenüberzuſtellen; die Malerei der Verfallszeiten mit ihrer akademiſchen Schablone hat freilich auch hier in den ſtehenden groben Klötzen der ſog. repoussoirs die Abſichtlichkeit und den Mechanismus ſchreiend zu Markte gebracht. Es iſt nun aber mit der Richtung in die Tiefe ein neuer räumlich ausgedrückter Kontraſt in die Kompoſition eingetreten, das Prinzip der Auseinanderhaltung des Vielen erweitert ſich nach einer anderen Seite. Es entſteht daraus eine Durchkreuzung der Richtungen, die aber darum jenes Geſetz der Gegenüberſtellung nicht aufhebt, ſondern neben ihm beſtehend dem Künſtler nur auflegt, in ſeinem räumlich verteilenden Denken eine größere Summe von Fäden gleichzeitig zu regieren. So kann nun eine Figur ihren Gegenſatz ebenſo gut hinter ſich, als ſich gegenüber haben, der Kontraſt als nächſter oder entfernterer Hintergrund wirken, aber auch *zugleich* in einem Gegenüber ſich entfalten. Z. B. Delaroches Marie Antoinette hat unmittelbar hinter ſich die Wache der Nationalgarde, ihr Kopf hebt ſich in ſcharfem Kontraſt von den ſtumpfen Zügen eines dieſer Soldaten ab; die eigentlichen Feinde, die Richter, ſind im ferneren Hintergrund, aber durch düſtere Beleuchtung gehoben; daneben aber wirkt die Symmetrie der Breite nach, denn rechts der Königin gegenüber, unter ſich ſelbſt wieder kontraſtierend, teils fanatiſch, teils mitleidig, befindet ſich das zuſchauende Volk, neben einem fanatiſchen Nationalgardiſten und Offizier jener apathiſch gleichgültige. Man ſieht an dieſem Beiſpiel zugleich, wie Licht und Farbe vermittelnd eintritt, ſo daß, wenn eine von zwei gegenüberſtehenden oder der Höhe nach in Gegenſatz geſtellten Seiten entfernter ſteht als die andern, oder der Gegenſatz überhaupt mehr nur in der Richtung der Tiefe ſich ausſpricht, das Gleichgewicht durch kräftigeren Beleuchtungsgegenſatz ſich herſtellen kann; auch wird ein Teil der entfernteren Gruppe doch zugleich mehr auf den Vordergrund ſich hereinziehen und hier wieder ein Gegenüber bewirken. Die Tiefe hat zugleich eine beſtimmte Beziehung auf die Zeit,

Digitized by Google

genauer auf das Verhältnis der Ursache und Wirkung. Geht die Handlung im Vordergrunde vor sich, so wird das nächste Objekt mit wenig Unterschied der Entfernung in die Tiefe sich dem Handelnden gegenüber befinden, die unbestimmteren Nachwirkungen aber, z. B. die Flucht von Massen in einem Schlachtbilde, werden sich nach dem Hintergrunde ziehen; in diesem kann aber, wie das oben erwähnte Bild zeigt, auch das Vergangene, was sich zu dem Vordergrunde als Ursache und Voraussetzung verhält, ohne Verletzung des Grundgesetzes der bildenden Kunst in deutlicher Sprache ausgedrückt sein. — Das Ganze bewirkt so im gleichzeitigen Gegenschlag nach der Breite und Höhe und nach der Tiefe das befriedigende Gefühl einer gründlichen Erschöpfung und Ausatmung des dargestellten Lebensaktes.

Diese Bemerkungen haben vorzüglich die historische Komposition im Auge gehabt und zwar vor Allem den mehr plastischen Stil, denn dahin gehört Raphael. Je weniger nun der Charakter in seiner heroischen Größe und der Einfachheit seiner idealen Motive den Inhalt eines Gemäldes bildet, je mehr der Akzent auf das Zufällige, Einzelne, Anhängende der Individualität fällt, desto weniger sichtbar und kräftig wird das Gesetz jener einfachen Gegenüberstellungen wirken; es wird nicht ganz verschwinden, aber es wird ihm leichter und häufiger dadurch genügt werden, daß Körpern aus irgendeiner Sphäre Körper aus einer anderen, niedrigeren, aber jetzt zur Geltung gelangten, oder daß Körpern überhaupt die Intensität von Lichtwirkungen als Gegengewicht symmetrisch gegenübertreten. Haus, Geräte, Baum, glühender Himmel, glänzende Wolken usw. stellt das Gleichgewicht her. Man sieht hier, daß Solches, was wir in § 686 im negativen Sinne als Grund der Erschwerung fester Bestimmungen über die lineare Komposition geltend gemacht haben, nämlich Licht und Farbe, nun doch auch in die positive Beziehung zu jener tritt, daß es mit ihr in Eine Berechnung gezogen gemeinschaftlich dem nur freier sich wendenden Gesetze dient. Es ist natürlich insbesondere die Landschaft, von welcher das Letztere gilt: die Wirkung der allgemeinen Medien tritt mit der Wirkung der durch sie beleuchteten Körper in diesen Kompromiß der gegenseitigen Ergänzung. Doch ist auch im Genre und in der Landschaft der Unterschied der Stile wieder wichtig. Das höhere, plastisch behandelte Genre komponiert mit strengerer Symmetrie als das niedrige; man sehe zu, wie rein und klar sich die Gruppen auf L. Roberts

Digitized by Google

Bildern: die pontinischen Schnitter und die Fischer von Chioggia bauen, und vergleiche damit einen Teniers; von Claude Lorrain haben wir zu § 686 eine Landschaft angeführt, wo das Gegenüber rechts Gebirge, links Meeresfläche mit intensivem Licht ist, aber wie architektonisch klar pflegt er sonst den festen, körperlichen Teil seiner Landschaft an sich schon zu bauen, verglichen mit einem Ruysdael!

§ 691

Die Einheit ist es, von welcher bereits auch die Klarheit in der Auseinanderhaltung des Vielen ausgeht, welche zugleich positiv als Bindung wirkt und die Scheidung nicht bis zur Zerreißung fortgehen läßt. Dieselbe tritt aber auch leibhaft entweder als bedeutendster Gegenstand überhaupt oder als bedeutenderer in der einzelnen Gruppe auf und dies Wertverhältnis der Überordnung kann zwar auch durch Stellung in der Mitte oder an einer der Seiten, wird aber doch irgendwie, wo nicht in der Anordnung des Ganzen, doch der Teile seinen Ausdruck zugleich wesentlich in der überragenden Höhe finden, so daß ein Anklang an die Pyramide auch durch die Werke der ausgebildeten Malerei sich hindurchzieht.

Einheit in der Vielheit, Vielheit in der Einheit: beides läßt sich nicht trennen, Verteilung ist Bindung, Disposition Komposition und umgekehrt. Das symmetrische Gegenüber, das wir im vorhergehenden Paragraphen gefunden, ist ja nur der Ausdruck des inneren Gegenstoßes, den sich die Einheit gibt; durch zu dichte Knäuel und durch Zerstreutheit des Einzelnen leidet, weil die Vielheit sich ins Unklare verliert, eben auch die Einheit. Zu § 498, 1 ist die Teilung der zwölf Apostel in Gruppen von je drei Männern angeführt, wodurch Leonardo da Vinci die Monotonie der an einer Tafel sitzenden dreizehn Figuren gebrochen hat: diese sind dadurch verbunden, aber auch getrennt, denn zwischen den Gruppen ist schärfere Scheidung als zwischen den mehr isolierten Einzelnen wäre. Was aber in dieser Komposition sowohl trennt als vereinigt, das ist das eben gesprochene Wort Christi: Einer unter euch wird mich heute verraten; dieses Wort hat wie ein

Digitized by Google

Blitz eingeschlagen, alle sind nur mit ihm beschäftigt, jeder auf andere Weise, und da sich jeder äußern muß, so führt ihn das Bedürfnis der Mitteilung zu dem Nachbar; es kann aber nicht jeder mit jedem sich besprechen, so bilden sich ganz natürliche Gruppen von je drei Männern, worin jedoch wieder für den Unterschied gesorgt ist, indem einzelne nur der Linie nach mit ihrer Gruppe zusammengehören und in Wirklichkeit doch mehr für sich sind oder sich hinauswenden nach der Hauptperson. Trotz diesem Ineinander der zugleich trennenden und bindenden Wirkung müssen wir aber die Einheit dennoch für sich betrachten: dies ergibt sich vor Allem daraus, daß der Kontrast, obwohl selbst in der Einheit gegründet, doch bis zur Zerreißung fortgehen kann, wenn die Einheit zwar in der Idee liegt, aber nicht ins Auge tritt. So reichen z. B. die Nachweisungen einer inneren, ethischen Einheit nicht aus, um die Zweiheit, in welche Raphaels Transfiguration in der Richtung des Oben und Unten zerfällt, zu rechtfertigen; weit eher findet man hier die Rechtfertigung in dem mehr architektonischen Gesetze der mythischen Malerei; die Teile verhalten sich in diesem Bilde wirklich wie Wand und Giebel. In der gesperrten Landschaft schneidet Everdingen öfters die mittlere Höhe mit einer zu scharfen, unangenehm trennenden Horizontale durch; in der geöffneten muß es jedem Künstler sein Gefühl sagen, ob die zwischen einem Gegenüber von Bergen oder dergleichen aufgeschlossene Ferne noch den einheitlichen Abschluß eines Berges am äußersten Horizonte bedarf; nach Umständen fällt ohne diese zusamenfassende Form das Ganze der Breite nach wie in zwei Stücke auseinander, nach Umständen wirkt umgekehrt die Zutat zerreißend. — Es muß nun aber die Einheit auch ihren eigenen, besonderen Ausdruck finden, muß sich als ausdrückliche Erscheinung neben die von ihr beherrschte Vielheit stellen. Hier tritt die Höhe in einer neuen Bedeutung auf. Wir haben dieselbe schon im vorhergehenden Paragraphen zur Sprache gebracht, doch nur erst nach der Seite der Scheidung, der sich gegenübertretenden Vielheit; freilich, wenn dort gesagt ist, der Handelnde, der Siegreiche usw. werde dem Leidenden gegenüber häufig auch in räumlicher Erhöhung auftreten, so war damit bereits zugleich ein Wertverhältnis ausgesprochen. Dies ist nun aber für sich zu beleuchten. Die eigentliche Einheit ist immer der Geist des Ganzen; dieser wird sich aber in Einem Gegenstand oder in einigen positiver konzentrieren als in den anderen, der Begriff der Einheit be-

Digitized by Google

ſtimmt ſich daher innerhalb des Einzelnen zu dem der Überordnung. Dieſe drückt ſich in der Malerei keineswegs nur durch die Höhe aus; zur Seite Chriſti in Leonardos Abendmahl z. B. ſteigen die Gruppen der Apoſtel zu den Seiten höher an, die Hauptperſon iſt räumlich nur durch einen ſtärkeren Zwiſchenraum, als der zwiſchen den einzelnen Gruppen, abgehoben, an ſich aber durch die Stellung in der Mitte ausgezeichnet. Man ſieht an dieſem entſcheidenden Beiſpiele, daß, wie im Relief, auch die Stellung in der Mitte allein die Bedeutung der Hauptfigur ausdrücken kann; ſelbſt die Stellung an einem Ende kann, ebenfalls wie im Relief, dieſen Zweck erfüllen, was man in ſo manchen Längekompoſitionen der Venetianer ſieht. Doch iſt die Symbolik der Höhe und Tiefe eine ſo einleuchtende, daß die Malerei als bildende Kunſt notwendig ſich von ihr beſtimmen laſſen muß, auch wo ſie die mythiſch-architektoniſche Kompoſition längſt verlaſſen hat. Es iſt z. B. dem Auge peinlich, daß Konſtantin auf Raphaels Schlachtbild eine gedrückte Figur iſt und zu tief im Pferde ſitzt (ein Fehler, der auch bei anderen Reiterfiguren Raphaels vorkommt). In zahlloſen Werken großer Meiſter, auch wo nicht ein äußeres Motiv, wie Hängen am Kreuz, Kreuzabnahme, die Höhenkompoſition mit ſich bringt, herrſcht ſie und befriedigt unſer innerſtes Gefühl. Die Emporragung ſtellt nicht notwendig einen pyramidalen Gipfel dar, die höhergeſtellte Gruppe iſt z. B. breit in Raphaels Ananias, noch breiter in der Schule von Athen, in der Amazonenſchlacht von Rubens, wo ſich aber doch ſo klar und wohltuend das ſauſende Gewühl in die zwei Seitengruppen der wild in den Strom abſtürzenden Amazonen und den Hauptkampf oben auf der Brücke diſponiert. Allerdings aber iſt das ſteilere Anſteigen zur Pyramide in den verſchiedenſten Variationen zu natürlich, als daß es nicht in unendlichen Werken der Malerei ſich aufdrängen ſollte; wir greifen aus der Fülle der Beiſpiele drei der edlen Kompoſitionen von L. Robert heraus, die wir zum Teil ſchon flüchtig angeführt haben. Auf den Fiſchern von Chioggia bauen ſich drei Hauptgruppen: in den zwei unteren ſtehen ſich rechts Männer, links Frauen in freier Symmetrie gegenüber; den letzteren näher iſt ein Jüngling, faſt noch Knabe, mit den Netzen beſchäftigt, ein ſchöner Linienzug führt von ihm hinauf zur mittleren höheren Gruppe, deren höchſten Punkt der befehlende Alte, das vielerfahrene Familienhaupt, einem homeriſchen Manne gleich, darſtellt; wobei wir nachholen, wie auch in der Malerei das

Digitized by Google

System der einzelnen Bewegungen noch einen plastischen Rhythmus bilden soll: man bemerke den edlen Antagonismus der Linien zwischen dem linken Arm jenes Jünglings und dem ausgestreckten des Alten. Die zwei anderen Bilder führen zu einer interessanten näheren Bestimmung. Drei Hauptgruppen treten auch hier auseinander, die mittlere steigt pyramidalisch, aber die Spitze wird nicht oder nicht unzweifelhaft durch die Hauptperson gebildet. In den pontinischen Schnittern mag der herrliche, ernste Bursche, der vorn in der Mitte zwischen den Arbeiterinnen links und den tanzenden, pfeifenden Schnittern rechts an sein Büffelgespann gelehnt steht, als die Hauptperson erscheinen, allein die Männer auf dem Wagen und die höchste Figur, die madonnenartig schöne Frau mit dem Kinde, sind durch die Wirkung der Höhe idealisiert: da unterscheiden sich denn zwei Formen der höheren Bedeutung, die auf verschiedene Weise durch die Symbolik des Raumes ausgezeichnet sind: die Jugendkraft durch Stellung in der Mitte (wiewohl mit den Büffeln wieder einen herrlichen pyramidalen Gegensatz gegen die tierische Kraft bildend), das reife Mannesalter und dann noch mehr weibliche Idealität durch Stellung in der Höhe: ein belehrendes Beispiel des Zusammenlaufens verschiedener Beziehungen; der Bursche gehört aber zur Basis der Pyramide und drückt so aus, wie auf tätige Jugendkraft das Familienleben sich stützt und baut. In der Madonna dell' Arco ist das schöne Mädchen mit dem thyrsusartigen, von Obstpflanzen umwundenen Stabe auf dem Karren als Hauptperson zu bezeichnen, aber ein junger Bursche hebt sich noch über sie, wiewohl er entschieden unbedeutender ist. Dies Beispiel beweist allerdings, daß, wie die höchste Wichtigkeit nicht notwendig die höchste Raumstellung mit sich bringt, so diese nicht notwendig als Ausdruck für jene anzusehen ist. Oft ist es einfach ein Bedürfnis des Auges, was den Maler bestimmt, noch höher zu gehen, irgendwie durch weiteren Linienaufbau befriedigender abzuschließen; ganz ohne Zusammenhang mit innerer Bedeutung kann dies zwar nicht sein, aber dieselbe kann sich mit so zarten Fäden in Anderes, Weiteres verlieren, daß wir diese Seite hier nicht weiter verfolgen, sondern nur so viel sagen können: umgestoßen wird die Wahrheit des inneren Zusammenhanges zwischen Dignität und Höhe dadurch nicht, daß ein solcher Bautrieb zugleich auch mehr nur formell wirkt, und wenn derselbe ohne fühlbare Beziehung auf den Wert der Gegenstände allzu sichtbar auftritt, so gerät die Malerei

Digitized by Google

in frostigen, auf unerfreuliche Weise an plastische Herrschaft des Konturs erinnernden Formalismus. Von gesuchter Pyramidalkomposition ist z. B. Raphaels größeres Bild der Heiligen Familie in München nicht ganz freizusprechen. — Wir haben bisher nur von der Hauptperson oder Hauptgruppe gesprochen; der pyramidale Bautrieb wird sich aber bei mehreren Gruppen ebenso auch auf die untergeordneten werfen und man wird daher bei zahllosen trefflichen Kompositionen eine größere mittlere Pyramide von kleineren, die etwa selbst wieder in Größenunterschiede sich teilen, mit mehr oder weniger Unterbrechung durch gerade Linien, sich umgeben sehen. Nun aber kann dies Verhältnis in verschiedener Weise sich verändern. Hauptperson oder Hauptgruppe fällt an das eine Ende einer Längekomposition und ragt durch Höhe hervor: dann wird die Symmetrie verlangen, daß das am anderen Ende Gegenüberstehende in ungefähr entsprechendem Maße ebenfalls steige, wie man dies z. B. in Paolo Veroneses Bildern: die bekehrte Familie Concina und die Anbetung der Könige (in Dresden) sieht. Der natürliche Zug zu der Anordnung einer Basis von niedriger Gegenüberstehendem und einem Gipfel darüber wird sich dann, da er sich nicht als Pyramidalform im Ganzen darstellt, doch auf diese zwei Endgruppen werfen und man erhält eine tiefere Mitte von zwei pyramidenähnlichen Formen flankiert. Diese oder eine ähnliche Anordnung kann nun überhaupt eintreten, wenn Hauptperson oder Hauptgruppe nur durch die Stellung in der Mitte sich auszeichnet oder eine solche im engeren Sinne überhaupt nicht da ist, sondern die Einheit mehr im Geiste des Ganzen bei nur relativem Dignitätsunterschiede der Gruppen liegt: man wird irgendwie einen pyramidalen Höhetrieb wenigstens in der einzelnen Gruppe mit dem Prinzip der Gegenüberstellung derselben sich vereinigen sehen. Nun haben wir aber nicht vergessen, daß das Gegenüber gar nicht bloß in den Figuren, sondern ebensosehr in einer Zusammenstellung dieser mit anderen festen Körpern oder bald der einen, bald der anderen, bald beider mit Licht- und Farbenwirkungen sich ausdrücken kann und daß dies im Genre und Landschaft und im rein malerischen Stile vorzüglich der Fall sein wird. Dennoch wird dieser Zug der Raumsymbolik auch hier nicht völlig schweigen; ohne denselben Parallelismus im Großen, wie bei der strengeren historischen Komposition oder dem höheren Genre, aber doch innerhalb einzelner Gruppen wird ein inneres Gesetz den Maler im-

Digitized by Google

mer dazu führen, den Dreischlag von zwei oder mehreren Gegenüberstehenden und einem Übergeordneten in der Annäherung an die Pyramidalform darzustellen. Man wird z. B. keine schöne Baumgruppe finden, in der sie nicht mit freier Zufälligkeit anklingt, sei es, daß eine Hauptpyramide in der Mitte steigt, oder um eine niedrigere Mitte sich solche erheben; ja die einzelne Baumkrone selbst läßt sie ja anklingen wie die Menschengestalt mit ihrem symmetrischen Gliederpaare und dem Gipfel des Hauptes darüber. Man unterscheidet also in einem Gebiet unendlicher Mannigfaltigkeit doch einige Linien, einige Anhaltspunkte und Fr. W. Unger wird nicht ganz im Grundlosen sich bewegen, wenn er in dem oben angeführten Werk es unternimmt, eine Reihe der berühmtesten Kompositionen auf ein ungefähres räumliches Schema zu reduzieren.

§ 692

Die Schroffheit, welche durch dies Wechselverhältnis des Einen und Vielen noch nicht aufgehoben ist, tilgt sich schließlich durch den Ausdruck, welchen die überleitenden Momente des Vorbereitens, Motivierens, Auflösens selbst im rein malerischen Stil irgendwie in der Form und Linie finden müssen, um im Verein mit der Farbe die rhythmische, vorherrschend dreigliedrige, Bewegung des Ganzen herzustellen.

Der Rhythmus liegt in der Gesamtheit der entwickelten Momente der Komposition, in der Farbenharmonie, der linearen Anordnung und dem Zusammenwirken beider. Ein Akkord von Akkorden, ein aus zwei für sich einstimmigen Hauptklängen sich erzeugender dritter liegt eigentlich schon in diesem Bunde der zwei wesentlichen Elemente. Durch das lineare Element für sich haben wir den Dreiklang der Vereinigung von Gegenübergestellten in einem Dritten sich ziehen sehen; im Stimmungselemente der Farbe klingt Licht und Schatten mit Helldunkel, Lokalfarbe und Lokalton mit dem Haupttone, klingt die Drei der Hauptfarben mit ihren unendlichen Übergängen zu einer Welt von Akkorden zusammen. Die Dreiklänge schreiten in der Mehrung der Gruppen in Zahlengruppen fort, die irgendwie als eine Verzweigung der Drei erscheinen; eine Dreizahl von Hauptgruppen wird sich aber bei allen rei-

Digitized by Google

cheren Kompositionen, worin die Gegenstände nicht entschieden gegen das Gewicht der in den allgemeinen Medien liegenden Stimmung zurücktreten, ganz absichtslos als die naturgemäßeste ergeben. Der Rhythmus hat nun aber auch hier sein inneres Wesen als fließende Bewegung durch eine Reihe überleitender Mittel, ein System der Divergenzen und Konvergenzen zu äußern, welche die Momente der Vorbereitung, Motivierung, Lösung, wie sie innerlich im Gehalte des Kunstwerkes liegen, dem Auge herausstellen. Die Zufälligkeit, die unbefangene Nachlässigkeit der Natur, die Mannigfaltigkeit, die Individualität, welche noch weit eingreifender als in der Skulptur jede Herrschaft eines abstrakten Schema in der Malerei durchschneidet und dieselbe zum bloßen Anklang heruntersetzt, ist schon in der Grundauffassung des Malers als die lebendige Macht und Opposition gegen geometrische Starrheit und Gleichheit gesetzt; die Komposition entwickelt diese Macht noch bestimmter durch einen Akt ausdrücklicher Intention, prägt die lebendigen Unterschiede und ihre Wechselergänzung in den Linien aus, läßt diese sich fliehen, sich wieder finden, die Gruppen sich ungleich bauen und doch entsprechen, trennt das zu eng Verbundene und leitet durch sanfte Linien das zu hart Getrennte ineinander über, vermittelt ebenso das Farbenleben und schafft hiedurch den einheitlichen Fluß und Guß des Ganzen.

§ 693

Zur Ausführung umfassender Ideen in großen zyklischen 1
Kompositionen entfaltet sich auch die Malerei vorzüglich durch den Anschluß an die Baukunst, wodurch sie sich zugleich von der Beschränkung auf einen Zeitmoment relativ befreit. Der unbestimmtere Anklang gewisser Gesetze der räumlichen Anordnung, wie er im einzelnen Bild hervortritt, wird zur festen Bindung einer Vielheit von Bildern. Die engste Form dieses Anschlusses ist die Wand- 2
malerei; die plastische Stilrichtung fällt mit ihr naturgemäß zusammen; die monumentale Großartigkeit der Aufgabe fördert mächtig die Kunst, führt aber auch leicht zu den in § 676 bezeichneten Abwegen.

Digitized by Google

1. Der Paragraph holt nach, was bei der Erörterung zyklischer Darstellungen in der Skulptur noch nicht ausgesprochen ist: daß in diesen die bildende Kunst ihre räumliche Feßlung an Einen Zeitmoment in gewissem Sinn überwindet, indem sie vorhergehende und folgende Momente in aufeinanderfolgenden, zusammengestellten Bildern darstellt. Im Anschluß an die Architektur wird nun das Kompositionsgesetz wieder einfacher, architektonischer: das symmetrische Gegenüber, Oben und Unten mit den mancherlei ärmeren oder reicheren Gruppierungen, die nach Anzahl und Beziehung der Bilder aus diesem Verhältnis hervorgehen können, ist durch die streng gemessene Form der Baukunst gegeben. Es entsprechen sich nicht nur einzelne Bilder, sondern auch fortlaufende Bilderreihen; das Gegenübergestellte und Mittlere ist sich an Größe gleich oder verschieden, z. B. ein größeres Mittelbild von kleineren umgeben usw. Umfassende Ideen finden nun den genügenden Raum, sich auszuleben, der denkende Künstler hat ein großartiges Feld für Gliederung ihrer Momente und sinnreiche Wechselbeziehung derselben. In der altchristlichen Basilika boten sich die Mauerflächen über den Säulen des Mittelschiffes als der angemessenste Raum, um hier, in dieser Bahn zum Allerheiligsten, die großen alttestamentlichen Vorbilder, Kämpfe und Schicksale darzustellen, auf denen die christliche Kirche sich auferbaute, der Triumphbogen deutete in großen Symbolen und Allegorien auf das Allerheiligste, die Tribuna, wo nun der Erlöser selbst in persönlicher Majestät den Blicken entgegentrat. Die Nebenschiffe, auch die Außenseiten der Kirche, konnten diese rhythmische Folge in reicher Weise weiter ausbilden. Monumentale Bauwerke jeder Art, die Kreuzgänge der Klöster, die Hallen der Begräbnisplätze, Loggien, Arkaden in den Städten, wie schon die antiken Stoen und Leschen, Baptisterien, Kapellen, Kirchen des romanischen, in beschränkterem Umfange des gotischen Stils, politische, Kunstgebäude, Privatpaläste und Villen öffnen sich dieser großen zyklischen Entfaltung einer Kunst, die noch ungleich leichter und rascher sich an die architektonische Fläche schmiegt als die Plastik. Die Decke des Innern, wie dies namentlich in den Kuppelmalereien geschah, zu benützen ist und bleibt wegen der mechanischen Schwierigkeit der Anschauung nicht rätlich. Wenigstens wird es passend sein, hier nur Kleineres, leicht Übersichtliches anzubringen. Diese Rücksicht äußerer Zweckdienlichkeit trifft auf das Natürliche mit der inneren Genialität der

Digitized by Google

Erfindung und Anordnung zusammen in Raphaels Stanzen: an den Wänden die Darstellung der Idee in großen historischen Bildern, in wahrer und wirklicher Verkörperung, an der Decke in allegorischer Andeutung und daneben noch in typischen Szenen, wie die Theologie im Sündenfall, das Recht im Urteil Salomons versinnlicht; die Deckenbilder sind kleine, leichtfaßliche Devisen, in die Gewölbefelder passend verteilt.

2. Die große Wichtigkeit, welche die unmittelbarste Form des Anschlusses an die Architektur, die Freske, für Hebung und Tragung des Lebens der Malerei überhaupt hat, ergibt sich von selbst und ist schon durch die Andeutungen des § 660 ausgesprochen. Die Freskomalerei ist der natürliche feste Punkt, um den sich das Leben dieser Kunst bewegt; ihr Aufschwung bringt Großartigkeit, Kühnheit, Fülle der Erfindung in die anderen Zweige; die technische Notwendigkeit, in dieser Kunstweise nur die wesentlichen, gewaltigen Grundzüge des Inhalts und der Formen zu geben, wird der Hebel, wodurch der monumentale Stil ersteht, ohne dessen starke Stütze auch die Tafelmalerei Halt und Kraft entbehrt. Allein die Sache hat auch ihre Schattenseite: Es ist klar, daß die Freske mit der plastischen Stilrichtung zusammenfällt: die Farbe tritt zurück, das Gewicht fällt auf die Zeichnung und den Linienbau der Komposition, hiemit auf den Begriff, die Erfindung und auf das Prinzip des direkten Idealismus. Damit sind die Verirrungen und Einseitigkeiten des plastischen Stils nahegelegt. Es bildet sich leicht jene Gedankenkunst aus, welche zu viel Wert auf das Aussinnen des Zyklus legt. Man hüte sich, jene beziehungsreichen Anordnungen einer Vielheit von Bildern gar zu hoch anzuschlagen; am Ende könnte jeder begabtere Kopf ohne allen besonderen Künstlerberuf aus einer gegebenen Idee solche Kombinationen entwickeln. Das einzelne Bild in seiner rein ästhetischen Komposition und in der vollendeten Durchführung des Scheines der Dinge zeigt qualitativ mehr den Künstler als das Auffinden eines Fadens, der eine Vielheit von Bildern zusammenhält. Man widerstehe der Versuchung, die Mängel der künstlerischen Durchführung eines Bildes durch seine *Beziehung* zu anderen zu ergänzen; es handelt sich um das Bild selbst, nicht um das, was zwischen den Bildern ist. Die Überfruchtung des einzelnen Bildes durch Zutaten, welche die höheren Beziehungen darstellen sollen, ist eine weitere natürliche Folge der Übersteigerung des einfach Ästhe-

Digitized by Google

tischen in das Gedankenhafte; dahin sind nicht die freien Spiele zu zählen, mit denen eine fruchtbare Erfindung gerne die Haupt- und Nebenbilder noch in Arabeskenform, in Friesen, Sockeln usw. umgibt, um, was jene mit großen Zügen aussprechen, noch überdies in sprudelnder Fülle von Andeutungen sich ausatmen zu lassen, wie schon Raphael in den Stanzen und Tapeten getan hat; vielmehr schlägt sich die einmal ausgebildete Neigung zum Beziehungsreichen, Andeutungsvollen auch auf die Hauptbilder und steckt in jede Ecke derselben verborgenen Tiefsinn. Wir haben ferner bereits darauf hingewiesen, daß der plastische Stil sich vorzüglich an die Auffassung der Kunststoffe unter dem Standpunkte der zweiten Stoffwelt halten werde. Wir wollen Mythus und Allegorie nicht schlechthin verbannen und haben schon in der Anmerkung zu § 683 gesagt, daß die Freske in ihrer natürlichen Bestimmung zum Zyklischen sie nicht wohl ganz entbehren kann, aber die Meinung, der Inhalt des Schönen sei in diesen Zurückführungen des Lebens und der Geschichte auf transzendente, einst geglaubte, noch geglaubte oder subjektiv ersonnene Gestalten vollkommener dargestellt als wenn er dem wirklichen Lebensstoff immanent bleibt, liegt bei der ganzen Richtung nahe und kann bis zu tiefer Verblendung gegen das wahre Verhältnis von Idee und Bild führen. Was aber die Formenbehandlung betrifft, so führt das Prinzip des direkten Idealismus in einseitiger Verfolgung entweder zu einer flachen und abstrakten Schönheit oder einer gewaltsamen Erhabenheit und Überkraft, welche allgemach in das Gegenteil des reformatorischen Anfangs, in das Konventionelle ausläuft. Man sieht aus dem Allem, daß auch die Zeit wiederkommt, wo der monumentale Freskenstil von der Ölmalerei und der echt malerischen Richtung einfaches Verharren bei dem Objekte, richtiger: Idealisierung des Objektes innerhalb seiner selbst, erschöpfende Ausführung, Wärme der Naturwahrheit, überhaupt den Geist der Wirklichkeit, wie er sich mit dem zu seinem Recht gelangten Prinzip des Kolorits verbindet, zu lernen hat: einer der Belege für den Inhalt des § 676.

§ 694

1 **Verbindung mit kleineren architektonischen Werken und Ausschmückung bedeutender Räume begründet auch für die selbständige**

Digitized by Google

Malerei zyklische Zusammenstellungen, große monumentale, von einer Idee getragene Reihen. Endlich schließt sich die zyklische 2
Komposition als Skizze an die Poesie oder bewegt sich in frei dichtender Erfindung: mit der Herrschaft des Moments der Zeichnung ergibt sich hier entweder die plastische Stilrichtung oder bei Vorwiegen des Malerischen eine Neigung zu scharf charakteristischem Kontur.

1. Die Malerei auf Tafel und Leinwand hat ihre zyklischen Zusammenstellungen in kleineren Diptychen, Triptychen, in großen Altarwerken (man denke z. B. an die Fülle der Gedankenentwicklung im van Eyckischen Hochaltar zu Gent); auch in nichtkirchlichen Bildern wird hier und da eine Felderteilung auf Einer Fläche angeordnet. Hier herrscht denn eine geometrische Disposition im einfachen oder mehrfachen Gegenüberstellen und Überordnen; das Einzelne kann trotz der Trennung der Felder in innigerem Zusammenhang stehen als in Freskenzyklen, die über weite Räume sich ausbreiten. Eine freiere Art der Verbindung ergibt sich, wenn fortlaufende architektonische Räume mit Bilderreihen geschmückt werden, die von einer gemeinsamen Idee getragen sind; das Symmetrische macht dem Sukzessiven Platz, das der Sukzession der Geschichte entspricht, aus welcher hier naturgemäß die Idee genommen wird, wie im Museum von Versailles, diesem großen Gedanken Louis Philipps. Dabei hat sich die Ölmalerei allerdings zu hüten, daß sie nicht ihrerseits durch den Drang der umfassenden Aufgabe gejagt in das Freskenartige und Faustmäßige gerate.

2. Am leichtesten entfaltet sich natürlich die Skizze zu einem Ganzen in einer Reihe von Bildern oder in Zusammenstellungen auf Blättern, die in Felder geteilt, etwa durch Arabesken zusammengehalten sind. Hier ergießt sich denn die Erfindung weit hinaus über das ursprüngliche einfache Verhältnis zu einem in der Anschauung oder Überlieferung gegebenen Stoffe; auch wenn sie den Text einer Dichtung oder eines prosaischen Werkes begleitet, ist ihr das Wort häufig nur ein erster Anstoß, ein dünner Stab, den sie mit quellenden Erfindungen umrankt; sie kann sich auch an eine beliebte Zeitidee wie an einen poetischen Text halten und sie in immer neuen Wendungen ausführen; ein beliebter Stoff dieser Art waren seinerzeit die Totentänze; sie kann

Digitized by Google

aber endlich der Dichtung und Schrift überhaupt ihr Geschäft abnehmen und selber ein Ganzes dichten, wie z. B Genelli in dem geistreichen „Leben einer Hexe". Es stehen hier eigentlich Erscheinungen vor uns, worin die Kunst, für die vervielfältigende Technik tätig, in das Gebiet des bloß Anhängenden hinübergeht, allein sehr selbsttätige Kräfte äußern sich auf demselben, selbst ein Cornelius hat auf ihm vornehmlich zuerst seine Kraft erprobt. Wir haben gesehen, daß es vornehmlich die mehr auf das Moment der Erfindung beschränkten Talente sind, die auf ihm verweilen, aber es kann sich auch ein großer Teil der ganzen künstlerischen Kraft einer Zeit aus einem Überschuß des Subjektiven in der Phantasie, einem poetischen Bildungstriebe, der in der eigentlichen Dichtung kein Bett zu finden vermag und sich mit wuchernder Gedankenfülle auf die bildende Kunst wirft, mit Vorliebe in ihm bewegen, wie dies im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts in Deutschland der Fall war. Wenn an sich die Skizze in innerem Zusammenhang mit dem plastischen Stile steht, wie er bald mehr den Fluß der rein schönen Linie, bald die Schwellung der kräftigen und überkräftigen Form liebt, so kann sich doch auch die echt malerische Richtung auf die Herrschaft des Konturs isolieren, der dann freilich einen ganz anderen Charakter tragen wird. In und zu § 676 ist dieser Charakter schon angedeutet; im geschichtlichen Teile wird er sich in volleres Licht stellen, wie innerhalb des rein malerischen Stils noch einmal der Gegensatz des herrschenden Umrisses und der ganzen Entwicklung der Farbe auftritt; hier ist nur so viel zu sagen, daß die erstere Richtung von der verwandten Totalrichtung des plastischen Stils sich durch harten Individualismus und Naturalismus unterscheiden wird, was sich mit dem poetisierenden Geiste, in welchem die Pflege der Skizze ihren Grund hat, so verbindet, daß der üppige Bildungstrieb gerne bis zur Überladung und Überschnörkelung des Charakteristischen fortgehen wird; daher hier auch die Karikatur naheliegt. Wir weisen übrigens der Erläuterung wegen schon hier auf die Holzschnitte und Kupferstiche der großen deutschen Meister des sechzehnten Jahrhunderts, eines Albrecht Dürer, eines Hans Holbein (des Jüngsten) hin: hier benutzt die zyklische Skizze ihre freie Bewegung ohne Farbe zu der äußersten Verschärfung aller treffenden Physiognomik, aber auch aller derben Naturwahrheit, eckigen Härte, aller Neigung zu absonderlichem Linienspiel, die dem deutschen Stil eigen war.

Digitized by Google

b) Die Zweige der Malerei.

§ 695

Der Einteilung des Gebiets der Malerei in Zweige ist das 1
Mythenbild gesondert voranzustellen, denn es vertritt sie, ehe sie entwickelt sind, alle, die Keime von allen und teilweise auch die näheren Unterschiede, in welche jeder selbständige Zweig sich spaltet, treten in ihm hervor. Nachdem die Zweige erwachsen sind, besteht es nur durch eine Tautologie neben ihnen fort und erscheint vermöge einer Verkennung des logischen Verhältnisses (vgl. § 25) als eine zweite, höhere Art der sogenannten Historienmalerei. Seine 2
bedeutendste Stütze hat das Fortleben der zweiten Stoffwelt in einem bleibenden Bedürfnisse der auf das allgemein Menschliche gerichteten Phantasie, sich an Mythisches anzulehnen.

1. Der Paragraph wiederholt im Wesentlichen nur, was schon mehr als einmal auseinandergesetzt und worüber §§ 24. 25. 62.. 417. 418. 541 notwendig zu vergleichen ist; insbesondere zeigt bereits § 25 die hier wieder zur Sprache gebrachte logische Verwirrung auf. Diese Wiederholung ist dadurch gefordert, daß die Malerei die erste Kunstform ist, in welcher alles bisher nur im Allgemeinen Aufgestellte zum erstenmal in volle Anschaulichkeit und Anwendung tritt, eigentlich praktisch wird. In der Skulptur sahen wir das Mythische so durchaus berechtigt, daß durch dasselbe die ganze Zweigeeinteilung durchbrochen wurde (vgl. 630. 631); die Malerei dagegen ist, wie dies zu §§ 674 und 683 und sonst mehrfach schon ausgesprochen wurde, ihrem ganzen Wesen nach darauf gerichtet, das Mythische vielmehr auszuscheiden, denn sie gibt ein ganzes und volles Bild des Lebens im Umfange seiner realen Bedingungen, sie spricht die Idee als die innere Seele dieses festen Zusammenhanges selbst aus und muß daher, wo sie zum Bewußtsein ihrer Aufgabe gelangt ist, auch begreifen, daß sie dieselbe nicht außer diesen Zusammenhang transzendent hinstellen darf, um sie in denselben von außen wieder hereinbrechen zu lassen. Ihr innerster Geist ist der der Immanenz. Besteht nun trotzdem die Transzendenz, der Anbau der zweiten Stoffwelt auch in dieser Kunst fort, nachdem die-

Digitized by Google

ſelbe doch ihr ſpezifiſches Weſen genügend zur Reife ausgebildet hat, um zu jenem Bewußtſein zu gelangen, ſo müſſen wir dieſe Form aus einem ganz andern Grund an die Spitze der Zweigeinteilung ſtellen, als dort in der Lehre von der Bildnerkunſt: nämlich nicht, um ihr die erſte Stelle einzuräumen, ſondern um ſie abzuſondern, damit ſie uns dieſe Einteilung nicht verwirre. Dazu kommt jedoch noch ein anderer Grund: wir haben eine relative Berechtigung des Fortbeſtandes einzuräumen und müſſen gleich zu Anfang darüber ins Klare kommen, weil uns ſonſt für ein gewiſſes Gebiet, das der Schlußſatz des Paragraphen andeutet, die Prämiſſe fehlt. — Unſere Anſicht über das Mythiſche iſt inzwiſchen von E. Guhl (D. neuere geſchichtl. Malerei u. d. Akad. S. 123 ff.) angegriffen worden. Gegen die Behauptung, daß göttliche Weſen, wenn ſie nicht mehr geglaubt werden, in Allegorien verſinken, wird geſagt: ſie bleiben vielmehr Charaktere oder künſtleriſche, plaſtiſche, maleriſche Individualitäten, und wenn man im Allgemeinen der Kunſt das Recht und den Beruf zur Darſtellung poetiſcher Erzeugniſſe des menſchlichen Geiſtes nicht abſpreche, warum gerade hier der grobmaterielle Maßſtab der wirklichen Exiſtenz angelegt werde; es erſcheine kleinlich, von der Kunſt zu verlangen, ſie ſolle nur darſtellen, was in der Tat dageweſen ſei und woran man mit gutem Gewiſſen als ein wirklich exiſtierendes oder doch exiſtiert habendes Faktum glauben könne. Hier iſt vor Allem eine notwendige Unterſcheidung überſehen: nämlich die zwiſchen dem Möglichen und dem Wirklichen. Weſen, welche zwar nicht wirklich, nicht als wirkliche geglaubt, nur von der Phantaſie erzeugt, aber ſo beſchaffen ſind, daß ſie unter den von uns ſchlechthin anerkannten Geſetzen der Erfahrung leben *könnten*, zählen wir nicht zum Mythiſchen. Die Helden der Sage, die Charaktere der Dichter, wenn auch reine Erfindung, ſind ſolche Weſen und es wäre völlig grundlos, ſie aus der Stoffwelt des Schönen ausſchließen zu wollen. Anders verhält es ſich aber mit den Gebilden, die der mythiſche Glaube ſchlechthin über und außer das Naturgeſetz ſtellt, mit jenen Individuen, die in ganz anderem Sinne abſolut ſein ſollen, als das äſthetiſche Individuum es immer iſt, nämlich im Sinne der von ihnen weſentlich ausgeſagten Zerreißung des Kauſalnexus: dieſe Gattung von Weſen iſt nicht nur nicht wirklich, ſondern auch nicht möglich und die Kunſt, wenn ſie dieſelben anders als in der Einſchränkung, die wir nachher ins Licht ſetzen werden, zu ihrem Stoffe wählt, gerät mit

Digitized by Google

dem Grundprinzip der modernen Bildung, wie es in sie *selbst* eingedrungen, in Widerspruch. Wir verwechseln nicht eine sachliche Frage mit einer ästhetischen. Möglich oder unmöglich: das wäre gleichgültig, wenn der Künstler außer seiner Zeit stünde und sich gegen ihre herrschende Stimmung abschließen könnte. Woher nun soll er die Wärme bringen, ein Wesen der Phantasie zu dem Lebensbild eines existenzfähigen Charakters auszuprägen, das die Geistesluft der Zeit so zersetzt hat, daß es recht ausdrücklich als unmöglich erkannt ist und jeder denkende Mensch kritisch begreift, wie sein scheinbarer Leib nur Bild ist für eine allgemeine Wahrheit, die einst die glaubenden Völker dunkel ahnten? Und ist dies nicht auch aus der Erfahrung nachzuweisen, die doch, wenn man die modernen Produkte dieses Gebietes mit dem Maßstabe des wahren Stilbegriffes mißt, uns wahrlich unter zehn Gestalten neun „Waschlappen" aufweist, neben denen die lebendige zehnte, wenn man genauer hinsieht, ihre Lebenskraft entweder der Nachahmung jener Meister verdankt, die solche Stoffe malten, als sie zeitgemäß waren, oder dem glücklichen Zufall einer Stimmung, die in unseren Tagen nur ausnahmsweise eintreten kann, oder dem Umstande, daß in mythischen Gruppen immer auch solche vorkommen, welche nicht dem Gebiete des entwurzelten Glaubens, sondern jener freien Phantasie angehören, deren Gestalten zwar nicht Objekte wirklicher, aber doch möglicher Erfahrung sind? Das eben aber nennen wir Allegorie im weiteren Sinne des Wortes, wenn eine Idee in absoluten Gestalten ausgedrückt wird, welche einst zwar den Inhalt eines unbezweifelten Glaubens bildeten und von dem Künstler, der diesen Glauben teilte, mit Lebenswärme behandelt wurden, nun aber von einem verbreiteten Denken, dem sich der Künstler nicht entziehen kann, in ihre Bestandteile aufgelöst sind. Guhl selbst zeigt weiterhin, wie sich die mythische Malerei in Genre- und Geschichtsmalerei durch einen Prozeß aufgelöst hat, der jene *neben* diesen realen Formen doch wahrlich zur reinen Tautologie macht, er nennt die geschichtliche Malerei die letzte *Vollendung der heiligen Malerei selbst* (S. 134), ja er stellt ein Anweisen der Kunst auf Wesen, die außer Raum und Zeit leben, dem Rate gleich, Schimären statt Menschen zu malen. Übrigens muß auch zwischen diesen selbst ein Unterschied gemacht werden: es wird sich anders verhalten mit den Wesen des klassischen als mit den Wesen des christlichen Mythus; darüber

Digitized by Google

wird die zweite Anmerkung, wo wir zu den Einschränkungen unseres Hauptsatzes übergehen, das Wesentliche sagen.

Das Mythenbild wird, wie schon zu § 541 bemerkt ist, gewöhnlich zur sogenannten Historienmalerei geschlagen; allein wenn man das, was einander eigentlich überflüssig macht, einander vielmehr beiordnen will, so wäre es ebensogut ein Zweig der Landschaft und des Genre, denn es vikariert auch für diese. Die alten Götter sind die Mächte der Natur, der Sitte, der Geschichte; wer sie darstellt, hat diese dargestellt. Ich brauche das Meer nicht zu malen, wenn ich den Neptun, keine Liebesszene, wenn ich den Amor, keine Arbeit des Landmanns, wenn ich Ceres, Merkur, Minerva, keinen Sieg eines Volkes in der Schlacht, wenn ich die Götter, die dessen vorkämpfende Genien sind, hinstelle; und umgekehrt, wenn ich jenes getan, sind diese überflüssig. Die göttlichen Gestalten des christlichen Mythus sind nicht ebenso Naturmächte, wie sie sittliche Mächte sind, und sie sind sittliche Mächte in beschränkterem Umfange als die alten Götter. Die Natur ist durch den Willen der obersten Person in diesem Kreise gesetzt, übrigens aber betätigt sie selbst und die andern Personen des transzendentalen Kreises ihre geistige Macht mehr durch Aufhebung als Erhaltung ihrer Ordnung. Eigentlich wird die Natur als ein neben ihnen Selbständiges gesetzt und doch als ein Nichtiges wieder übersehen; dennoch ist sie in ihnen mit dargestellt, weil, was Positives an ihr ist, nur durch ihren Willen besteht. Was sie aber unmittelbar in sich darstellen, ist die Welt des Guten im innersten Leben des Gemüts, abgesehen sowohl davon, wie es die Sitte, die Gesellschaft durchdringen, als auch davon, wie es im Öffentlichen, im Staat und seiner Geschichte sich verwirklichen soll. Nur in gewissem Sinne vikariert daher zunächst die Darstellung des christlichen Mythus für das Genre, sofern dieses nämlich auch das Gemütsleben in seiner edelsten Sphäre zum Stoff hat (vgl. was zu § 631, 3 über die Maria gesagt ist); in ebenso beschränktem Sinne für die Weltgeschichte, sofern dem Bewußtsein, dem aller Inhalt in diesen transzendenten Formen sich verdichtet, das keinen wahren Staat, kein Interesse für denselben kennt, die ganze Geschichte in der höchsten Angelegenheit des Subjekts, seiner Versöhnung mit dem Unendlichen aufgeht (vgl. § 62 Anm. und § 451). Dennoch liegt auch die wirkliche Welt der Sitte und die wirkliche Geschichte in dem konzentrierten Gemütskerne der romantischen Anschauung als ein nur noch unentwickelter

Digitized by Google

Keim eingeschlossen, und so ist die heilige Malerei Stellvertreterin des Genre überhaupt und der Geschichtsmalerei überhaupt, absolutes Genre, absolute Geschichte, worin dargestellt ist, was von beiden Gebieten allein würdig ist, dargestellt zu werden.

Es bleibt nun aber nicht bei dieser einfachen Vertretung; die Sache ist genauer zu betrachten und bietet mehrere Verhältnisse dar. Das erste ist dies, daß die Keime der Zweige, die sich einfach auf die ursprüngliche Stoffwelt gründen, schon in der Zeit der unangefochtenen Gültigkeit der transzendenten Stoffe sich wirklich an das Tageslicht herausarbeiten. Die Tautologie, die aber zugleich ein Widerspruch, der Widerspruch der zwei nebeneinander bestehenden Stoffwelten ist (§ 417. 418), beginnt nicht erst, wenn das Mythische sich überlebt hat, nur wird sie dann immer fühlbarer, ja sie geht bis zu der Ironie fort, daß das Mythische zum bloßen Vehikel wird (§ 465). Dies Alles wird nun die Geschichte einer Kunst, welche durch das Prinzip ihrer Auffassung durchaus nach dem Realen hindrängt, mit schlagender Kraft bewähren. — Ein anderes Verhältnis liegt in der Aufschließung dieser Stoffe selbst gegen die Welt. Die Geschichten des Alten Testaments als das Vorbereitende, die Szenen des Lebens Jesu, worin die Durchbrechung der Naturgesetze gegen menschliches Tun, Empfinden, Leiden mehr oder weniger zurücktritt, endlich der Übergang des vorher in Einer Person verkörperten Geistes in die gewaltigen Organe, die Apostel, und in die Gemeinde: hier hat die mythische Malerei ihren lebenstüchtigsten Stoff und arbeitet wahrhaft der rein geschichtlichen vor, stellt ihr ein mächtiges Prototyp hin. Ein solcher Stoff ist insbesondere die Apostelgeschichte und man darf sagen, daß, wie diese an sich die Entfaltung der neuen Religion zur weltdurchdringenden Macht in der Großheit des Anfangs zeigt, so in Raphaels Behandlung dieser Stoffe mit Urkraft das geschichtliche Gemälde beginnt. Übrigens versteht sich, daß dies Verhältnis von dem ersten nicht schlechthin verschieden ist, denn hier öffnet sich zwar der mythische Kern vermöge eines in ihm selbst liegenden Motivs zu einer naturgemäßen, menschlichen Handlung, aber in dem so gebildeten Ganzen stellt er doch immer sich selbst und seine Wunder neben das natürlich Reale hin und der Widerspruch, der dadurch entsteht, ist gerade in künstlerischer Beziehung ein sehr fühlbarer, weil er sich in der Komposition offenbart. In Raphaels Leo und Attila ist entweder jener oder sind die zwei Apo-

Digitized by Google

ſtel in der Luft überflüſſig; weicht Attila dieſen, ſo braucht es Leos Beredſamkeit nicht, und umgekehrt. In der Konſtantinsſchlacht iſt die Idee des Kampfes nicht in den Streitern ſelbſt, — was ganz wohl möglich war, — ausgedrückt, weil die Engel in der Luft für dieſen Ausdruck ſtellvertretend angebracht ſind, und ſo manchem Märtyrer auf anderen Bildern ſieht man keine Spur von innerer Erholung an, weil ſie ihm von Engeln mit Palmzweigen von außen zugefächelt wird.

Von der Aufſchließung der Welt innerhalb der mythiſchen Stoffe ſelbſt iſt wiederum wohl zu unterſcheiden eine rationelle Auffaſſung derſelben. Das Altteſtamentliche, Jeſus und ſein Leben, die Apoſtel und ihre Taten können rein menſchlich als wunderloſe, gewaltige Erſcheinungen und Organe ewiger Wahrheit aufgefaßt und dargeſtellt werden: das iſt dann einfach ein Zweig der rein geſchichtlichen Malerei und gehört gar nicht hieher. So wie Titian ſeinen Chriſtus im „Zinsgroſchen“ dargeſtellt hat, als einen durchaus klaren, in ſeiner reinen Klarheit ſchlechthin unbefangenen Menſchen, vor dem die ausforſchende Gemeinheit in Schmach abfährt, oder ſo wie in Raphaels Predigt Pauli in Athen das göttliche Feuer der Beredſamkeit flammt und eine Welt ergreift: hätten wir nur mehr ſolche Bilder, würden nur deren recht viele gemalt! Der große Lehrer an den idylliſchen Seen Paläſtinas, der große Leidende, ohne Nimbus und Mirakel: wer beſtreitet ſolche Stoffe?

Ein weiterer Punkt betrifft das Verhältnis zu den näheren Unterſchieden der Zweige. Das Mythenbild in ſeiner ſtrengen Selbſtändigkeit ſtellt ſich nämlich als ein Keim, worin die Formen der ausgebildeten Malerei eingewickelt liegen, auch nach der Seite dar, daß die Momente, aus welchen die weitere Einteilung der Zweige hervorgeht, ſichtbar und beſtimmt in ihm hervortreten: die Unterſchiede des Stils an ſich und in Verbindung mit Material und Technik, die Unterſchiede, die im gewählten Moment und in dem Grade des Umfanges liegen, in welchem der Stoff ergriffen iſt, alſo die Unterſchiede der Situation, Handlung, endlich in unmittelbarem Zuſammenhang hiemit die Unterſchiede der epiſchen, lyriſchen, dramatiſchen Auffaſſung. Allein es wäre verkehrt, dieſe Unterſcheidungen hier vorzunehmen, da ſie entwickelter und vollſtändiger in den Zweigen auftreten, wie ſich dieſelben einfach auf das Reale gründen.

Digitized by Google

Weder hiemit, noch durch irgendeine dieſer Anmerkungen ſoll dem Mythenbilde da, wo es in der Weltanſchauung einer Zeit-Epoche organiſch lebt, ein Jota von ſeinem Wert entzogen werden; wir ſtehen hier in der Einteilung der Zweige, nicht in der Geſchichte; Alles gilt der Frage, ob es logiſch den andern Zweigen koordiniert werden und in Wirklichkeit, nachdem ſie ſich ausgebildet, neben ihnen ein volles Leben führen könnk. Wo der Mythus noch das Ganze iſt, da wirft ſich das Ganze der künſtleriſchen Kräfte auf ihn; was einer ſolchen Kunſt an Mannigfaltigkeit, an Vollſtändigkeit in Erſchöpfung des erſcheinenden Lebens abgeht, erſetzt die Innigkeit, die Naivetät, die zuſammengehaltene Kraft; der unendliche Vorteil, den die Kunſt in dem idealen Auszuge des Lebens beſitzt, welchen ihr die Religion in die Hand gibt (vgl. § 418), beſteht insbeſondere darin, daß die Unſicherheit in der Stoffwahl abgeſchnitten iſt und daß die Kräfte nicht nach allen Seiten auseinanderfahren, ſondern ſich konzentriſch um den Einen, großen Planeten bewegen. Eine ganze, große Hauptperiode der Malerei iſt mythiſch geweſen und die nicht mythiſche iſt in ihrer Bahn noch lange nicht das geworden, was jene in der ihrigen geweſen iſt.

2. Es ſoll nun aber auch die Einſchränkung unſeres Satzes in Kraft treten und anerkannt werden, daß in gewiſſem Sinne das Bürgerrecht, das dem Mythiſchen neben dem Wirklichen durch Verjährung zu Teil geworden, fortbeſteht und „wie das urſprünglich Naturſchöne Stoff einer freien Tätigkeit für die beſondere Phantaſie werden kann“ (§ 417). Hier ſetzen wir denn nicht noch einmal auseinander, was ſchon in und zu § 466 ausgeſprochen iſt: daß wir nur gegen eine prinzipielle Behauptung des mythiſchen Stoffes als des höchſten oder überhaupt eines noch wahrhaft lebensfähigen, nur gegen die tiefe Denkverwirrung auftreten, die da meint, der höchſte Inhalt komme nur zur Erſcheinung, wenn er in einer Welt neben oder über der Welt in beſondern Geſtalten ausgehoben werde; daß es lächerlich wäre, dem Künſtler ſeine Stoffe vorſchreiben zu wollen; daß man wohl ſagen kann: wenn du das oder das tuſt, wirſt du nichts wahrhaft Lebendiges erzeugen, aber nicht ihm verbieten, das oder das zu tun; daß es ihm unter Anderem gelingen mag, ſich in eine Welt, die einſt lebendig war, lebendig zurückzuverſetzen und ſie glücklich zu reproduzieren; daß überhaupt der ideale Auszug aus der urſprünglichen Stoffwelt dem Künſtler den ungemeinen Vorteil einer höchſt konzentrierten Ab-

Digitized by Google

breviatur der breiten Wirklichkeit der Dinge gewährt. Alles Genre und jedes geschichtliche Bild zeigt uns die Menschenwelt immer nur in einer Beziehung, stellt das Allgemeine nur durch die Mitte einer besonderen, zunächst immer mehr oder weniger eingeschränkten Seite, nur in den ruhelosen Kämpfen dar, welche zeitlich niemals ihr Ziel erreichen; in der mythischen Gestalt und Handlung dagegen kommt zwar die höchste Idee auch nicht schlechthin in ihrer Allgemeinheit, sondern zunächst ebenfalls in einer besonderen Bestimmtheit zur Darstellung, aber durch die Vermittlung dieser Bestimmtheit offenbart sie doch, ohne gleichsam einen Rest zu setzen, ihre absolute Natur. Die Idee der reinen Weiblichkeit z. B. stellt die religiöse Malerei in Einer Person, in der jungfräulichen Mutter des Gottessohnes dar, während wir dieselbe in der profanen aus einer Vielheit von Frauengestalten zusammenlesen müssen; den Triumph des Geistes über die Materie mag die letztere in unzähligen Szenen ausdrücken, deren keine einzelne den Inhalt dieser Idee erschöpft, während jene in der Erhebung des Heilands über sein Leiden sie ein für allemal und schlechthin ausdrückt. Aber auch die zugestandene Wahrheit dieses Vorteils kann einer Sphäre, aus welcher das Bewußtsein im Ganzen und Großen herausgewachsen ist, ihre Stelle im Mittelpunkte der Kunst nicht mehr zurückgeben, sie ist an den Rand gedrängt, ist Aushilfe, Nebenwerk geworden, und wenn Raphael in den Stanzen das innere Leben der darzustellenden Kreise in den Hauptbildern historisch dargestellt und die speziell mythische und allegorische Abbreviatur vignettenartig an die Decke verwiesen hat (vgl. § 693, 1), so ist dies der rechte Ausdruck für das Verhältnis der Sache selbst.

Was jedoch der zweite Teil des Paragraphen aufstellt, ist nicht dieser allgemeine Satz, den wir hier zu abermaliger Verhütung von Mißverständnissen wiederholt haben. Wir müssen nun zuerst einen Unterschied ziehen: der Hauptkreis des christlichen Glaubens, der noch dogmatisch gehalten wird und Gegenstand jener Kontroversen ist, welche seiner Darstellung die unbefangene Lebenswärme absperren, muß ausgeschieden werden; es handelt sich von der klassischen Mythologie und den mancherlei Vorstellungen, die das Mittelalter aus germanischem, keltischem Heidentum herübergebracht und in bunter Weise fortgeführt hat: Feen, Elfen usw. Dieses Gebiet ist der Kontroverse, der Kritik in dem Sinne rein entnommen, daß keinem Menschen mehr

Digitized by Google

ein historischer Glaube daran zugemutet wird und also keiner mehr eine solche Zumutung zu widerlegen hat. Die Gestalten dieser Kreise haben daher die Bedeutung bekommen, als wären sie reine, nur zu ästhetischem Zweck erfundene Dichtung. Von den dichterischen Erzeugnissen, welche der Maler zum Stoffe wählt, haben wir in Anmerkung 1 verlangt, daß sie Solches enthalten, was wenigstens Objekt möglicher Erfahrung ist. Jetzt aber müssen wir noch eine andere Form einführen: es gibt ein Verhalten des Geistes, das halb ironisch, halb Täuschung, eine Art freier, spielender Selbsttäuschung ist. So lassen sich die klassischen und romantischen Fabelgeburten auffassen; dann ist der richtige Standpunkt gefunden, um ohne Verwicklung mit dem, was uns Grundgesetz des Bewußtseins geworden ist, den großen Vorteil eines geläufigen, keiner Erklärung bedürftigen Typus zu benützen. Man meine nicht, wir treten nun in Widerspruch gegen unsere eigene obige Behauptung, daß wahre ästhetische Lebensfähigkeit einen Glauben, wenigstens eine Möglichkeit des Glaubens nach den Gesetzen der Erfahrung voraussetze. Die Sache wendet sich hier anders: das eigentliche Objekt der Darstellung ist ein rein Menschliches, Lebensfähiges, das die Wärme der Wirklichkeit hat, dem aber, um ihm eine gewisse Erhöhung zu geben, eine höhere Stilisierung zu motivieren, ein mythischer Name geliehen wird, wie z. B. Titian die höchste Schönheit weiblicher Gestalt in einer nackten Gestalt enthüllt, die nun zu viel Realität hat, um ungetauft zu bleiben, und zu viel Allgemeinheit im besten Sinne der Idealität, um einen historischen Namen zu bekommen: so tauft er sie eben Venus. Es ist also der Inhalt ein ganz Lebenswarmes, Menschenmögliches, Glaubwürdiges und ihn umspielt nur erhöhend der mythische Begriff. Die freie Benützung des Mythischen wird jedoch weiter gehen, sie wird Eigenschaften, Gestaltung, Handlung ganz in der Region des Wunders, des aufgehobenen Naturgesetzes halten. Das sind dann anmutige Spiele der Kunst, die aber doch durch die ganze Behandlung zeigen müssen, daß ihnen das Wunder nur ein Motiv ist, um menschlich Wahres auszusprechen. Das Fabelhafte ist also dabei humoristisch in einen bloßen Hebel des naturgemäß Schönen verwandelt. Zu gegebenen Fabeln, die einst geglaubt waren, mag nun die Phantasie des Künstlers in freiem Erguß neue ersinnen, wenn nur die Romantik den Boden der inneren Wahrheit nicht verläßt. — Man sieht, daß durch diese Unterscheidungen der

Digitized by Google

Lehre von der Genremalerei vorgearbeitet ist, denn ein höheres Genre werden solche Gemälde bilden, nicht aber eine höhere Historie.

§ 696

Die Einteilung, wie sie sich rein aus der Natur der Sache ergibt, gründet sich auch hier auf die Stoffunterschiede der Phantasie (vgl. § 403). Diese ordnen sich nun so, daß einfach drei Gebiete sich gegenübertreten: das der Landschaft, der Sitte und der Geschichte. Die Einheit der drei Hauptzweige, die hienach entstehen, liegt darin, daß das Sittenbild den Menschen unter dem Standpunkt auffaßt, welcher der Landschaftsmalerei zu Grunde liegt. Diese drei Zweige verbinden sich mannigfach, sollen sich aber nicht unklar vermischen.

Das durchgreifende Prinzip für die Einteilung liegt hier wie bei der Skulptur im Stoffe, also nach Abzug der zweiten, mythischen, in der ursprünglichen Stoffwelt nach ihren Hauptgebieten, oder vielmehr in den Unterschieden der Phantasie, wie solche auf das eine oder andere dieser Gebiete gewiesen und bezogen ist. Es ist der trennende, ausschließende Charakter des Räumlichen, das die Grundform aller bildenden Kunst ist, welcher diese Einteilung begründet: da kann nicht die Auffassung, sondern muß die Erfassung (des einen oder anderen Stoffes) das Entscheidende für den Unterschied der Zweige sein. Daß die Genre- und die Historienmalerei gemeinschaftlich den Menschen zum Gegenstand haben, dies verändert nichts an der Sache, denn es ist in beiden eine ganz andere Seite des menschlichen Lebens, die den Inhalt bildet, und daher auch die Ausdehnung, in welcher eine gewisse Sphäre von Stoffen (Geräte und dergl., überhaupt Gegenstände aus dem Gebiete der äußeren Kulturformen) in die Darstellung aufgenommen werden, eine sehr verschiedene. Man kann sogar sagen, in allen Hauptzweigen sei es doch auch in der Malerei nur der Mensch, der zur Darstellung komme, denn die Landschaftsmalerei zeigt uns in der äußeren Natur einen Widerschein menschlicher Stimmung und das Tierstück schließt sich an das Genre wie eine Art analoger Vorbildung menschlicher Zustände. Alles Schöne ist ja in gewissem Sinne Erschei-

Digitized by Google

nung der Persönlichkeit (vgl. § 19, 2). Allein auch diese Wahrheit stößt jenen Einteilungsgrund nicht um, denn man würde alle Begriffe verwirren, wenn man den tiefsten Beziehungen aller Dinge, welche zuletzt überall zur höchsten Einheit führen, die Folge gäbe, daß dadurch die Strenge der Unterscheidung zerworfen würde. Erst in der Poesie, wo in jedem Gebiete wirklich und eigentlich vom Menschen ausgegangen wird, hört die Unterscheidung, die auf dem Stoffe ruht, auf, die maßgebende zu sein, und macht sich dafür eine andere geltend.

Wir nehmen nur drei Hauptzweige an: Landschaftsbild, Sittenbild (diesen Namen für Genre behalten wir bei und rechtfertigen ihn an seinem Orte), geschichtliches Bild. So gruppieren sich hier klarer und einfacher die in § 403 aufgeführten Unterschiede; in der Dichtkunst wird sich die Sache wieder anders stellen. Diese Einteilung zeigt sich aber als eine ganz organische, wenn man bedenkt, daß im Sittenbilde der Mensch unter dem Standpunkte des Seins, der Zuständlichkeit aufgefaßt wird, welcher in seiner Reinheit der Standpunkt des landschaftlichen Gebietes ist; nun haben wir zwei Extreme: Natur gleich Sein, Zustand, Mensch gleich Geist, Tat, und eine Mitte zwischen beiden: der Mensch als Naturwesen, Kind der Gewohnheit, des Zustands. Daß das Tierstück sich dieser Mitte von vornen anschließt, bedarf keiner weiteren Erläuterung; man kann es auch als eine weitere, untergeordnete Mitte auffassen, nämlich zwischen Landschaft und Sittenbild, doch ist es besser, als logisch entscheidend das durchzuführen, was die Anordnung vereinfacht. Wie das Porträt an der anderen Seite dieser Mitte steht und bald mehr nach dem Sittenbilde, bald mehr nach dem geschichtlichen hinweist, wird seines Orts genauer nachgewiesen werden. — Nun sind von der inneren Einheit in dieser Teilung noch zu unterscheiden die mannigfachen Verbindungen zwischen den Zweigen, welche darin bestehen, daß ein Stück von dem einen sich dem anderen zugesellt; da sind natürlich verschiedene Grade der Geltung und Ausdehnung des Zugesellten möglich, aber ein jedes Gemälde muß doch unzweifelhaft dem einen oder anderen Zweige angehören; daher darf sich das Zugesellte nicht so weit ausdehnen, daß es in gleiche Höhe der Geltung mit der Hauptaufgabe tritt, sonst wird das erste Gesetz der Komposition, die Einheit, zerrissen, das Interesse zerteilt. Bedeutung und Gewicht dieses Satzes wird in der folgenden Darstellung der Zweige sich erweisen.

Digitized by Google

§ 697

1 Bestimmter, als in der Bildnerkunst, tritt in diesen Unterschieden allerdings auch das Teilungsprinzip zu Tage, das sich auf die Verbindung der bildenden Phantasie mit der empfindenden
2 und dichtenden gründet (vgl. § 404). In der Untereinteilung der Zweige kommt zu den übrigen Bedingungen (vgl. § 540) der Gegensatz der Stile.

1. Wir haben gesehen, wie die Malerei an der Grenze der bildenden Kunst steht, indem in die Grundbestimmung des Objektiven hier das Subjektive bis nahe zur Auflösung desselben eindringt (§ 659). Es läßt sich dies bereits als ein relativer Übertritt der bildenden Phantasie auf den Boden der empfindenden und dichtenden auffassen (vgl. § 539): die Malerei als ganze Kunst nähert sich dem Musikalischen, dem Lyrischen und neigt (vgl. § 684) schon stark zum Dramatischen. Nun haben wir gesehen, wie diese Übertritte der Phantasie von dem Boden der einen Art auf den der anderen nicht nur die große Teilung der bildenden Kunst in ihre drei selbständigen Gebiete begründen, sondern zugleich eines der Hauptmomente bilden, wodurch sich die einzelne Kunst in ihre Zweige spaltet. Diese Spaltung ist in der Poesie so stark, daß die Formen, die daraus entstehen, ebenso selbständig sich unterscheiden würden, wie Baukunst, Plastik und Malerei, wenn nicht die geistige Natur dieser Kunst als einigendes Band ihr Vorrecht behaupten würde. Innerhalb der Gebiete der bildenden Kunst kann sie als Motiv für die Untereinteilung nur erst schwach hervortreten; denn wo die Lippen noch geschlossen sind und die wirkliche Bewegung fehlt, wird begreiflich der Unterschied des Epischen, Lyrischen, Dramatischen noch keine Kraft haben. Ganz entfernt klingt derselbe in den Zweigen der Baukunst an (vgl. § 574, 3), etwas deutlicher, unmittelbarer in der Skulptur (vgl. § 635, 1), ungleich voller und stärker nun aber, wiewohl immer noch nur erst sekundär, in der subjektiv bewegtesten unter den bildenden Künsten, der Malerei. Die Landschaft ist lyrisch oder musikalisch, das Sittenbild episch, das geschichtliche Bild dramatisch. Diese Unterscheidung zieht sich ohne logischen Widerspruch neben dem Satze des vorhergehenden Paragraphen hin, wonach der Landschaftmalerei der Standpunkt des Seins zu Grunde liegt usw.;

Digitized by Google

denn es ist ja gesagt, daß das subjektive Moment der Auffassung hier noch nicht als entscheidendes Teilungsprinzip auftritt, sondern die Erfassung des Stoffes, und auf die Natur dieses Stoffes ist dort die durchgreifende Einteilung gegründet; nun aber, in zweiter Linie, tritt dies Subjektive hinzu, wonach, um die unbeseelte, an sich objektiv bestimmte Natur zum Kunststoffe zu erheben, die ganze Innigkeit der musikalischen, lyrischen Empfindung nötig ist; im Sittenbilde verfestigt sich diese, obwohl nun das menschliche Subjekt der Gegenstand ist, wieder zum sächlichen Charakter der epischen Stimmung, und im geschichtlichen Bilde färbt sich das Epische mit dem dramatischen Feuer.

2. Welche Momente die weitere Teilung der also geteilten Zweige selbst begründen, ist in § 540 gesagt. Es wird sich nun zeigen, wie namentlich dasjenige, von welchem soeben die Rede gewesen, in dieser Richtung noch einmal und hier allerdings als das entscheidende auftritt, und wie sich daneben die übrigen Momente geltend machen. Neu aber ist die Stärke, welche der Unterschied der Stile erlangt hat; hiedurch tritt ein weiteres Moment hinzu, das sich mit dem Unterschiede des Lyrischen, Epischen, Dramatischen und mit dem des Materials und der Technik in Verbindung setzen wird.

a. Die Landschaft.

§ 698

Die Landschaftmalerei idealisiert eine gegebene Einheit von 1
Erscheinungen der unorganischen und vegetabilischen Natur zum Ausdruck einer geahnten Seelenstimmung. Ihr allgemeiner Charakter ist daher ein musikalischer oder lyrischer. Tierisches und 2
menschliches Leben nebst Wohnungen des Menschen, das diesem Ganzen als sog. Staffage beigegeben wird, darf für sich kein selbständiges Interesse in Anspruch nehmen, wenn nicht eine unklare Vermischung (vgl. § 696) entstehen soll.

1. „Eine gegebene Einheit": dies schließt eine künstlerische Umstellung des vorgefundenen Naturschönen nicht aus, besagt aber allerdings, daß das völlig freie Komponieren, das nur einzelne Motive aus

Digitized by Google

der Natur entlehnt, nur einzelne Studien benützt, nicht eigentlich das Wahre sei. Das rechte Verhältnis ist auch hier, wenn die künstlerische Schöpfung damit beginnt, daß von einem mit oder ohne Suchen gefundenen Standorte in der Weise der Zufälligkeit das Bild eines schönen Ganzen sich der Anschauung darbietet. Das Kunstwerk des Landschaftmalers bleibt darum noch immer schlechthin verschieden von der Naturkopie des bloßen Vedute-Malers, wiewohl es übrigens auch im letzteren Gebiete noch einen tiefen Unterschied des Geistreicheren und des Sklavischen in der Behandlung gibt. Was aber jenes unterscheidet, ist die Zusammenwirkung des Ganzen zum Ausdruck einer Seelenstimmung; der Paragraph sagt: einer geahnten und weist damit zunächst negativ jede Art falscher Deutlichkeit ab. Die Empfindung, die wir in eine Landschaft legen, scheint wohl in den entschiedensten Fällen eine ganz bestimmte und in Worte übersetzbare: der reine Frühlingstag mit den klaren Lüften und der Frische aller Kräfte, die soeben aus einem Verjüngungsbade gestiegen scheinen, lacht uns entgegen wie ein heiteres jugendliches Antlitz, die Verwüstungen des Sturms, des Regens gemahnen uns wie ein tiefes Weinen der Natur, wie schmerzvolle, gramdurchfurchte Menschenzüge; der Morgen spannt an, der Abend spannt erleichternd ab, die Mondscheinlandschaft löst in schwebende, schmelzende Empfindungen auf. Allein nicht nur verliert sich auch bei solcher Bestimmtheit doch der Hauptton in eine Vielheit von untergeordneten Tönen, worin das Gefühl in Melodien verschwebt, von denen sich keine bestimmte Rechenschaft mehr geben läßt, sondern unendliche landschaftliche Erscheinungen sind voll Stimmung und wir haben dafür doch kein Wort; wir sagen etwa: das fühlt sich so öde, so hart, so schwül, so dämmernd, so feucht, aber wir sind uns bewußt, wie ungenügend wir den Zustand bezeichnen. Nur soviel ist gewiß: der Maler, dessen Landschaft nicht so auf uns wirkt, daß uns irgendwie zu Mute wird, hat nichts geleistet. Dies ist nun ganz wie in der Musik, wo unser Herz voll ist und doch das Wort keinen Ausdruck dafür hat, oder wie in der Lyrik, wenn man von dem bestimmteren Inhalte absieht und nur das Tönen und Weben der Empfindung ins Auge faßt, das durch ein Gedicht geht. Es ist ein ästhetischer Fehler, wenn der Künstler, damit nicht zufrieden, bestimmte Gedanken mit sichtbarer Ausdrücklichkeit in der Landschaft andeutet, wie z. B. Lessing in seinem winterlichen Kirchhofe, ja selbst Rottmann, wo er die Stätten großer

Digitized by Google

Erinnerungen so behandelt, daß man durch Gewitter und dergleichen mit merklichem, symbolischem Fingerzeig auf die Geschichte hingewiesen wird: man fühlt die Absicht und wird dadurch aus jener Dämmerung des Leihens, wodurch wir der Natur Empfindungen unterlegen, gerade herausgeworfen, man fühlt, daß zuviel geliehen und daher das Unwillkürliche des Leihens aufgehoben ist. Dies führt auf das Positive, was mit jenem Ausdrucke: geahnte Seelenstimmung gesagt sein soll. Hierüber ist jedoch bereits zu § 240 das Nötige bemerkt; dazu vgl. § 270 von der Pflanze: das erste lebendige Individuum in der Natur, scheint sie dem ahnenden Menschen, welcher seine Empfindungen der unbeseelten Welt leihend unterlegt, vorzuempfinden, gibt bestimmteren Anhalt für dieses Leihen. In § 654 ist gezeigt, wie diese psychische Bedingung in der Auffassungsweise der Malerei nun eintritt. Auch in den Krit. Gängen des Verf., Bd. 1, S. 222*), ist der innere Vorgang dargestellt: wir fühlen wohl in dunkler Weise, daß das Leihen ein bloßes Leihen ist, aber darum geben wir es nicht auf, sondern vollziehen nun die Vorstellung, als ob die Natur zu gleicher Zeit eine die Stimmungen des menschlichen Gemüts vorbildende und wiederholende Seele in sich berge und dennoch in ungetrübter Objektivität und Gesetzmäßigkeit nicht um die Schmerzen des subjektiven Lebens wüßte, als ob sie eine Seele ohne Seele hätte, ein Gemüt ohne die Spannungen und Konflikte des Gemüts oder ein solches, das, wo es sie zu teilen, in Sturm und Zerstörung vorzubilden scheint, trotz denselben einig mit sich bleibt. Das ist der Grund unserer sentimentalen Beziehung auf die Natur: wir suchen in ihr den noch ungeteilten Menschen. Das Seelenleben, wie es sich hier gespiegelt sieht, bleibt reines, naturnotwendiges Sein; dies haben wir episch genannt und man sieht nun deutlicher, wie beide Bestimmungen, die des Lyrischen und des Epischen, sich vertragen. — Übrigens leuchtet nun ein, wie in diesem Gebiete mit ganz besonderer Kraft in Geltung tritt, was von der Bedeutung der allgemeinen Medien, vom Tone, von der Luftperspektive, vom Unterschied der drei Pläne gesagt ist; die Wirkung der Ferne hat hier vor allem die Idealität zu vollenden, die Seele hinauszuführen in die Ahnung des Unendlichen.

2. Von der Staffage ist schon bei der Frage vom Beiwerk § 497, 2 die Rede gewesen. Ausführlicher hat sich der Verfasser über

*) S. in der 2., verm. Aufl. derselben (München, Meyer & Jessen), Bd. V (1922), S. 45.

Digitized by Google

die Zerreißung der äſthetiſchen Einheit durch zu anſpruchsvolle Staffage ausgeſprochen in der unter 1. angeführten Stelle ſ. Krit. Gänge. Es ſind natürlich menſchliche Figuren, bei denen die Frage ihre Wichtigkeit erhält; das tieriſche Leben wird nicht ebenſo leicht eine den landſchaftlichen Eindruck ſtörende Art von Intereſſe erregen, auch wenn es in bewegter, geſpannter Situation erſcheint, denn als ein gebundenes und unfreies führt es den Betrachter nicht aus der Naturſtimmung heraus; doch begreift ſich, daß z. B. ein gewaltiger Tierkampf nicht in jede Landſchaft paßt und daß eine gewiſſe Breite des Umfangs in Aufnahme des Tieriſchen das Gemälde in ein Schwanken zwiſchen Tierſtück und Landſchaft verſetzt; hierüber iſt an anderer Stelle noch ausdrücklich zu ſprechen. Was menſchliche Wohnung betrifft, ſo haben wir geſehen, daß das Alter ihr den Ton eines Naturwerkes aufgedrückt haben ſoll; doch auch Ruinen können zu anſpruchsvoll auftreten und zu ſichtbar eine Doktrin vortragen, wie dies in der konventionellen Manier, die von der hiſtoriſchen Landſchaft ausging, der Fall war. Von der eigentlichen Architekturmalerei iſt hier noch nicht die Rede. Es gibt Landſchaften, die, ſozuſagen, im vollſten Sinne des Wortes nur Landſchaften ſind: die Natur iſt in ihrem Geheimnis belauſcht, wie ſie ganz einſam, ganz allein mit ſich iſt; da bleibt am beſten alle lebendige Staffage weg oder beſchränkt ſich auf ein die Wildnis liebendes Tier. Wie ſehr nun aber der Charakter der Landſchaft in eine Art der Bewegtheit, Gemütlichkeit uſw. hereinrücken mag, welche zu menſchlicher Belebung einlädt, ſo ſoll der Menſch in ihr doch nie anders auftreten, als in der Beſtimmtheit, in welcher er ſelbſt als ein Kind des Bedürfniſſes, der Gewohnheit, des harmloſen Genuſſes, kurz als ein Kind der Natur erſcheint, ſo daß ſeine Erſcheinung mit der umgebenden Natur in Einem Eindruck aufgeht. Alles und jedes, was im ſpezifiſch menſchlichen Sinne ſpannt, in die Seelenkämpfe des Menſchen hineinführt, reißt den Zuſchauer in ein ſchlechthin anderes Gebiet des Schönen hinüber und hebt jenes Leihen auf, durch welches wir der Natur einen verhüllten Menſchen unterſchieben, indem es uns für den enthüllten, den eigentlichen Menſchen intereſſiert: wir erinnern uns plötzlich, daß Geiſt und Seele in Wahrheit nur im wirklichen Menſchen iſt, ſeine Schickſale ſind es, die nun unſere ganze Teilnahme haben, und die Landſchaft mag als ein Echo derſelben erſcheinen, das Gemälde aber iſt kein Landſchaftsgemälde mehr und in-

Digitized by Google

dem es sich dennoch durch die Verhältnisse des Umfanges im Dargestellten als ein solches hinstellt, beunruhigt es durch das Schwanken zwischen zwei Gattungen. Die angeführte Stelle der Krit. Gänge gibt Beispiele und zeigt zugleich, daß es nichts hilft, wenn die in solch unstatthaftem Sinn spannende Staffage mit der Landschaft zusammenkomponiert ist. Daß beide Seiten aufeinander komponiert sein sollen, versteht sich übrigens auch für den Fall von selbst, wo die Staffage an sich nicht über das in der Gattung begründete Maß der Bescheidenheit hinausgeht. Jagd z. B. ist eine zur Landschaft ganz passende Art menschlicher Beschäftigung, aber wenn sich J. Ruysdael in eine Waldpartie voll stiller abendlicher Feier durch van de Velde die Rohheit einer Hetzjagd hineinmalen ließ, so haben wir ein schlagendes Beispiel von falscher Staffage und von falschem Begriffe des Beiwerks. — Übrigens handelt es sich auch bei der menschlichen Staffage nicht bloß von der Qualität, sondern ebensosehr von der Quantität: ein gewisser Grad von Umfang, den dieselbe in Anspruch nimmt, führt zum Sittenbilde oder zum geschichtlichen; von den richtigen und unrichtigen Verbindungen derselben mit der Landschaft wird ebenfalls seines Orts die Rede sein.

§ 699

Die eingreifendste Teilung der Landschaftsmalerei gründet sich auf den Gegensatz der Stilprinzipien und so tritt dem, in der sogenannten historischen oder heroischen Landschaft vorbereiteten, Stilbilde das Stimmungsbild im engeren Sinne gegenüber. Das erstere ist innerhalb des Lyrischen mehr episch, und was den Unterschied des Materials und der Technik betrifft, so neigt es naturgemäß zur Freske. Übrigens gehen die Glieder des Gegensatzes in mannigfaltiger Verbindung ineinander über.

Das Stilbild ist die Landschaft des direkt idealisierenden, plastischen Stils; es verlangt, wie schon zu § 686 in beispielsweiser Anführung dieses Zweiges gesagt ist, schöne Formen in Erdbildung und Vegetation, schöne Linie der Gruppierung, klare Wasser, reine Lüfte, und führt uns so in eine Welt, die für edle, große, harmonische Menschen bestimmt scheint, ein Elysium. Es ist klar, daß es sich vorzüglich an die südliche Natur hält. Die historische oder heroische Landschaft gehört,

Digitized by Google

da ſie als bleibender Zweig nicht fortdauern konnte, eigentlich in die Geſchichte der Malerei, mag aber wegen des unmittelbar Belehrenden, was ſie gewährt, hier betrachtet werden. Weſentlich war ihr eine zu bedeutende Staffage mythiſchen oder heroiſchen Inhalts, aus der klaſſiſchen, alt- und neuteſtamentlichen Welt. Dies war die Nabelſchnur, mit welcher die Landſchaft noch am hiſtoriſchen Gemälde hing: eben erſt ausgeſchlüpft glaubte ſie noch dieſes Ausweiſes für ihre Exiſtenz als Gattung zu bedürfen, glaubte ſie den Sinn ihrer Auffaſſung, daß hier ein Wohnſitz für große Menſchen ſich entfalte, das Pathos, das in dieſer Auffaſſung die Natur durchſtrömte, ausdrücklich auch in Menſchen- oder Götterform und Taten niederlegen zu müſſen. Durch Tempel und Paläſte in der Pracht der Neuheit ſprach ſie denſelben Gedanken aus und wenn ſie Ruinen vorzog, ſo wies ſie doch in der Staffage um ſo deutlicher auf ein idylliſches Glück, das ſich neben verfallener Herrlichkeit niedergelaſſen. In der Kompoſition war ſie rein idealiſtiſch: ſie erdichtete und ordnete das Ganze frei mit Hilfe weniger Lokalſtudien; örtliche Phyſiognomie erſchien ihr, genau wie der Plaſtik die Beſtimmtheit des Natürlichen und Individuellen, als Trübung eines Naturideals, worin jede Form und Lebenskraft zur Vollkommenheit entwickelt, worin auch das Einzelne ohne Mangel ſein ſollte, einer Welt von Götterbergen, Götterbäumen, Götterlüften, eines Mythus der Natur. Was die beſonderen Formen, Erdbildung, Vegetation betrifft, ſo grenzte die Behandlung derſelben nahe an eine Regelmäßigkeit, die bei den Nachahmern ſamt jener Freiheit der Kompoſition unaufhaltſam in eine konventionell generaliſierende Manier und von da in das Dekorationsartige, Tapetenmäßige überging, wo denn die Wärme der Naturwahrheit dadurch nicht gerettet wurde, daß man als Staffage im Verlauf zerfetztes, zerſchliſſenes Lazzaronivolk in ſeltſamem Fehlgriff einer richtigen Ahnung des Romantiſchen der Nationaltracht anfing vorzuziehen. Wie neben dem großen Anfänger Titian und den berühmten Vollendern dieſer Gattung den beiden Pouſſin und Claude Lorrain, ſchon die Schule der Caracci und die Naturaliſten Neapels, vor allem Salvator Roſa, ein ſtärkeres Maß der Naturzufälligkeit in dieſe Auffaſſung einführten, ſo haben in neuerer Zeit Koch und Reinhard dem großartig Idealen auch den beſtimmteren Lokalcharakter italieniſcher Gegenden eingeſchmolzen, ohne jedoch die übrigen Eigenſchaften der heroiſchen Landſchaft aufzugeben und daher auch ohne dieſe

Digitized by Google

Gattung bleibend neu beleben zu können. Denn in Wahrheit fehlt ihr jenes Maß des Naturalistischen und Individuellen, der Physiognomik, welches die Malerei trotz der Berechtigung des plastischen Stils fordert. Der Gegensatz gegen den rein malerischen Stil, der aus härterer Form, lokalerem Gepräge, verhüllterer, gebrochenerer Farbe und stärkerem Walten des Helldunkels ohne die Mithilfe einer zu pathetischen oder überhaupt zu bedeutenden Staffage die Idealität als Stimmung, als Seele resultieren läßt und nach dem Vorgang eines Rubens zuerst in J. Ruysdael sich in seiner ganzen Macht zusammenfaßt, ist immer noch stark genug, wenn man, wie Rottmann, ein ideal erfaßtes, plastisch durchgebildetes Porträt einer bestimmten Gegend von großartig reinen Formen und Farben gibt, die Zufälligkeit in feiner Linie walten läßt, Götter, Heroen, Patriarchen, Prunk der Tempel, Paläste, pathetischer Ruinen entfernt. Das Stilbild, das so in seiner Reinheit dem Stimmungsbild entgegentritt, ist natürlich als Landschaftgemälde selbst ein Stimmungsbild; schon in der spezifischen Form der historischen Landschaft hat es nicht das bewegungsreiche Leben der Luft, nicht die Zauberwelt der Farbe verschmäht, Kaspar Poussin geht zu stürmischer, dramatischer Erregung fort, bei Claude Lorrain wiegt sich eine himmlische Formenwelt im zarten Silberdufte des reinsten Äthers, Alles ist in die Stimmung eines hohen, heiteren Selbstgenusses im Wechseltausche vollkommenen Daseins getaucht. Allein der Gegensatz des Epischen und Lyrischen tritt im Lyrischen noch einmal ein: das Stilbild ist durch seine plastische Natur objektiv und durch diese Objektivität episch. Daß dieser Anschauung die Wandmalerei zusagen muß, bedarf keiner Erklärung; wir haben hiemit das erste Beispiel, wie sich das Moment der Auffassung mit den anderen Momenten der Untereinteilung in der Malerei verbindet. — Es ist nun aber der Gegensatz zwischen Stimmungsbild und Stilbild überhaupt nicht abstrakt zu fassen. Wenn schon die historische Landschaft bald mehr die Form, bald mehr die allgemeinen Medien Licht und Luft in Bewegung oder Ruhe betont hat, so wird dies ein bleibender Unterschied in der Auffassung des Stilbildes sein und also, da Licht und Luft die eigentlichen Träger der Stimmung sind, eine bleibende Richtung herüber nach dem Stimmungsbild auf dieser Seite hervortreten; der Grad der Einführung des örtlichen Gepräges und der Zufälligkeiten überhaupt wird bis zu einer zarten Grenze sich verschieden bestimmen; das Naturbild wird,

Digitized by Google

wie gesagt, im Allgemeinen die plastische Natur des europäischen Südens bleiben, doch ist der Orient und selbst der Westen und Norden, sofern sie einzelne rein entwickelte und glückliche Formenverbindungen und Momente darbieten, nicht ausgeschlossen. Umgekehrt ist das Stimmungsbild im Stoffe noch viel weniger beschränkt; denn obwohl die Betonung des Ausdruckes durch ein gewisses Mißverhältnis der Form ihm wesentlich und daher eine rauhere Zone zusagender ist, so bietet doch auch die südliche Natur im Reize der Form und Farbe des Zufälligen genug, um jene Art der Akzentuierung zu unterstützen; kann ferner das Stilbild auch bewegungsreich sein, so erreicht umgekehrt das Stimmungsbild seine Absichten auch in der Darstellung einer träumerischen Ruhe und neigt es in seiner Belauschung des Einzelnen zum Bindemittel des Öls und kleinem Maßstabe, so ist ihm doch, da das Großartige in keiner Weise ausgeschlossen ist, auch die Freske nicht unbedingt entgegen.

§ 700

1 Die Beziehung der Phantasie auf verschiedene Arten des **Stoffes**, auf die Unterschiede der Weltgegenden und Landstriche, berührt sich mit dieser Einteilung und zieht sich neben ihr hin, ohne
2 für sich eine solche zu begründen. Dagegen enthält die Hervorhebung oder ausschließende Behandlung einer **Seite** des Landschaftlichen einen Ansatz zur Zweigebildung, der wenigstens in der
3 Seemalerei zu ausdrücklicher Bezeichnung gelangt. In innigem Wechselverhältnis mit diesem Unterschiede und dem des **Lyrischen, Epischen, Dramatischen** steht derjenige, welcher aus der Auffassung des einen oder andern **Moments** im Sinne der Jahreszeit, Tageszeit oder des augenblicklichen Zustands entsteht; die Winter- und Mondscheinlandschaft tritt als kleiner Teil dieses
4 Gebietes in besonderer Benennung hervor. **Das einfach Schöne** und **Erhabene** vermählt sich in unendlicher Mannigfaltigkeit mit allen andern Unterschieden.

1. Südliche und nördliche Natur sahen wir, jene mit dem Stilbilde, diese mit dem Stimmungsbilde zusammentreten, doch nicht in

Digitized by Google

notwendiger Bindung; der Unterschied der Zone usw. läuft also neben jener ersten Einteilung ebensosehr auch selbständig hin. Das gewöhnliche Herkommen hat in der Landschaftsmalerei besondere Namen eigentlich nur da fixiert, wo sich die Subjektivität der Künstler stehend auf gewisse Spezialitäten geworfen hat; gerade die tieferen Unterscheidungen geben doch nicht den greiflich festen Rahmen, den man eigentlich unter Zweig versteht, daher denn auch die stärkste und entscheidendste derselben, die der vorhergehende Paragraph aufstellt, nicht als geläufige Einteilungsformel im Gebrauche sein kann. Eine solche erwächst auch nicht aus den Unterschieden des Stoffes: Natur des Ostens, Südens, Westens, Nordens, engere und engste landschaftliche Bestimmtheit der Länder, Landstriche usw. Die Aufgabe der Wissenschaft aber ist es, in jedem Gebiete alle wesentlichen Unterscheidungslinien aufzuzeigen, um den vollständigen Schlüssel zur Analyse des einzelnen Künstlergenius und Kunstwerks zu geben. Hier nun ist es besonders wichtig, wie sich, ganz dem modernen Geiste entsprechend, das Landschaftsgebiet durch immer weitere Öffnung des Erdkreises für das Auge der Bildung und der Kunst erweitert. Lange bewegte sich die Landschaftmalerei in den Grenzen Italiens und des Niederrheins, Belgiens, Hollands, jetzt wandert der Landschaftmaler mit Feldstuhl und Mappe nicht nur die nahen Länder des gebildeten Europas aus, nicht nur Spanien, Griechenland hat seine Schätze erschlossen: Amerika, Afrika, Asien und das nördliche Europa bis zur Grenze des Bewohnbaren erschließen ihre Wunder.

2. Die Teile der Landschaft sind Luft und Licht, Wasser, Erde, Pflanze. Ein Künstler kann sich im Ganzen seiner Auffassung mehr auf den einen oder andern oder mehrere dieser Seiten werfen oder nach Stimmung und Stoff zwischen der Betonung der einen und andern wechseln. Rottmanns Größe z. B. ist vor Allem das tiefste Gefühl für die Erdbildung, die schwungvollen Formen des Gebirges, die duftig sich verlierenden Spalten und Falten, Brüche, Senkungen, Wände, Sättel, die mächtig und breit hingezogenen Ebenen; in Pflanzen ist er schwächer, Griechenlands heißtrockene Natur sagt ihm besonders zu, ruhig klare Luft ist sein Element, doch auch im Wasser ist er großartig und geistvoll; Hochgebirge und Wald ist die Heimat eines Everdingen, eines Calame, Schirmer ist besonders bedeutend im letzteren usw., die Holländer lieben naturgemäß das Flachland, doch haben

Digitized by Google

alle diese Künstler auch andere Seiten der Landschaft ergriffen. Die Bedeutung dieser verschiedenen Seiten ist im ersten Abschnitte des zweiten Teiles dargestellt, was uns hier eine weitere ästhetische Würdigung derselben erspart. Dort ist insbesondere auch gezeigt, wie wichtig das Wasser für die Landschaft ist; der See, Teich, Bach, Fluß, namentlich der größere oder kleinere Wasserfall bildet die belebende, blitzende Seele in der Mehrzahl der Landschaften. Nun aber isoliert sich die Malerei auf das Wasser mit seiner noch zarteren, bewegungsreicheren Schwester, der Luft, im Marinebilde, und während die Ausdrücke: Gebirgslandschaft, Küstenlandschaft ohne bestimmten Fortschritt dieses Einteilens nur ungefähr einen Ansatz zur Bestimmung von Zweigen enthalten, so steht hier sachgemäß ein scharf begrenzter Zweig vor uns. Die Aufzeigung der Schönheiten des Meeres in der Lehre vom Naturschönen enthebt uns auch hier eines weiteren Eingehens; ein Solches wäre allerdings nötig, um die Schwierigkeiten und Aufgaben des künstlerischen Studiums und der Technik auseinanderzusetzen, wie sie bei diesem Gegenstande besonders sich aufdrängen; dies würde jedoch tiefer in das Einzelne führen als der Umfang des Systems gestattet. Wir verweisen statt dessen auf die großen Meister: einen Salvator Rosa, van de Velde, Backhuysen, Claude Lorrain, Gudin, Achenbach und andere.

3. Nun ist auch jenes wichtige Teilungsmoment einzuführen, das wir in § 540 **Moment** und **Grad des Umfangs** genannt haben. Von letzteren sehen wir hier ab; es wäre wohl interessant, die Stufen der Landschaft von der großen Komposition eines ausführlichen Ganzen bis zu der kleinen Partie, welche bloß den Namen der Studie verdient, herunterzuwandeln, aber erst in den anderen Gebieten wird dieser Punkt wichtig genug, um hier verfolgt zu werden. In einem so tief subjektiven Gebiete wie die Landschaftsmalerei, wo der Blitz der Auffassung recht die Seele des Ganzen ist, muß nun aber der Moment, der augenblickliche Zustand, in welchem der Stoff ergriffen wird, von der größten Bedeutung sein. Indem die Natur als Widerschein menschlicher Stimmung erfaßt wird, trägt das unwillkürliche Leihen auf ihre Zustände den Begriff der harmlosen oder gespannten Situation und der Handlung aus dem Gebiete des Charakters (§ 336) über: Ruhe wird zur Seelenruhe, zum Frieden der Selbstbetrachtung, spannendes Grollen zu einem ahnungsvollen Bilde der zur Entladung gerüsteten Leiden-

Digitized by Google

schaft, Schlag und Gegenschlag im ausgebrochenen Gewitter, Seesturm gemahnt wie Zorn und Aufruhr der Geister, wie tragische Katastrophen, Ruhe nach Sturm wie das versöhnende Schlußgefühl des Tragischen. Zu den vorhergehenden Einteilungen verhält sich dies so, daß das Stilbild im Allgemeinen mehr die großartige Ruhe, das Stimmungsbild die gespannte Situation und Handlung suchen wird, daß im Stoffgebiete die rauhere Natur mehr der Belebung durch diese Bewegtheit bedarf als die plastische, südliche, und daß, wie schon oben berührt ist, Luft und Wasser, erstere vorzüglich an den Pflanzen ihre Bewegung offenbarend, die Elemente sind, worin diese Unterschiede ihren Ausdruck finden. — Man sieht nun, wie hier aufs Neue der Unterschied des Epischen, Lyrischen, Dramatischen zu Tage tritt: das Erdleben mit seinem Charakter fester Notwendigkeit erscheint als der vorzüglich epische, Luft und Wasser als der lyrische und dramatische Teil der Landschaft und es leuchtet ein, wie diese verschiedenen Formen an die ruhigere, die gespannte Situation, den stürmischen Ausbruch sich knüpfen. — Es ist zunächst ein mehr andauernder Zustand, dem der Landschaftmaler einen Moment ablauscht: es sind die Jahreszeiten, unter denen namentlich der Herbst als stimmungsvoll erscheint, und die Tageszeiten, die Nacht. Begreiflicherweise hat jedoch auch hier, da die landschaftlichen Zustände so unendlich ineinander übergehen, bestimmte Benennung mit dem Charakter des Stehenden sich nur an die Spezialitäten des Winters und des Mondscheins geknüpft, die ein Studium so besonderer Art erfordern, daß Künstlerindividualitäten sich bisweilen vorzüglich darauf konzentrieren. Ein van der Neer insbesondere ist mit dem feinsten Gefühle den Dämmerungen der Nacht, dem ungewissen Lichte des Mondes nachgegangen.

4. Das Komische fällt aus der Landschaft natürlich weg. Das Stilbild durchläuft die reichsten Modifikationen des einfach Schönen und Erhabenen innerhalb des letzteren, das jedoch als maßvolle, schön begrenzte Kraft in seinem Gebiete herrscht, wogegen das Stimmungsbild die wilde, abspringende, schroffer bewegte Form des Erhabenen und im einfach Schönen die freieren Spiele der Anmut entfaltet. Welche Stoffe und Momente der übrigen Einteilungen vorherrschend unter die eine oder andere dieser Grundformen treten werden, mag sich aus der näheren Betrachtung von selbst ergeben. Es handelt sich hier weniger darum, dieses Einteilungsprinzip zu entwickeln, als darum, es

Digitized by Google

nicht fallen zu lassen, sondern mit fortzuführen bis dahin, wo es die Kunstform findet, in welcher es durchschlägt und eine Gattung begründet.

β. Das Sittenbild.

§ 701

1 Den Übergang von der Landschaft zu dieser Sphäre bildet das Tierstück, das mit dem einen und andern seiner Nachbargebiete in verschiedener Ausdehnung sich verbindet, aber als selbständiger Zweig keinen Zweifel über den wahren Hauptgegenstand des ästhetischen Ganzen lassen soll. Als Einteilungsgrund ist ins-
2 besondere der Unterschied des Moments von Bedeutung. Die Nähe des Menschen kündigt im Großen die Architekturmalerei (vgl. § 543), im Kleinen das Blumen- und Fruchtstück und das sogenannte Stilleben an.

1. Die Stellung des Tierstückes zwischen der Landschaft und dem Sittenbilde (vgl. § 696, Anm.) ist äußerlich schon daran erkennbar, daß eine Aufnahme des Tierlebens bis zu bedeutendem Umfang sich mit einem Gemälde der einen oder anderen Gattung verbinden kann; umgekehrt kann zu einem Tierstücke das landschaftliche und menschliches Leben in ansehnlicher Ausdehnung sich gesellen. Diese äußerliche Verbindung ist der natürliche Ausdruck der inneren Zusammengehörigkeit, denn das Tier ist die sich vernehmende und genießende Natur und der Grenznachbar des Menschen, sein Begleiter, sein Diener, aber auch sein Feind und Gegenstand seiner Kampflust; die landschaftliche Stimmung von der einen, die menschliche von der anderen Seite läuft wie von selbst in das Tier aus. Aber auch hier muß die unklare Mischung (§ 696) abgewiesen werden. Entweder, oder! bleibt festes Gesetz; ein Gemälde duldet nur Ein Hauptsubjekt, durch das der Zweig bestimmt wird, in den es gehört. Es ist nicht sowohl die äußere Ausdehnung, welche entscheidet: es mag ein großes Stück Landschaft mit Tiergruppen sich verbinden, viele Tiere mögen mit einer Landschaft, mögen mit Menschen, viele Menschen mit Tieren zusammengestellt sein und das

Digitized by Google

Ganze ist doch Tierstück, Landschaft, menschliches Genre oder wieder Tierstück, wenn nur die Komposition mit dem gesamten Ausdrucke klar sagt, was die Hauptsache ist. Man darf nicht zweifeln, welcher Teil auf den andern komponiert ist, welcher dagegen die Komposition bedingt, die Seele des Ganzen ist. Dies unterscheidet sich nicht schwer, man erkennt leicht, ob Landschaftliches so viel Einheit und Mannigfaltigkeit hat, um für sich ein ästhetisches Ganzes zu bilden, dem das Tierische nur als Staffage anhängt oder umgekehrt, und ebenso verhält es sich in der Zusammenstellung von Tieren und Menschen, wo denn überdies ein bedeutendes Stück Landschaft wieder hinzutreten kann. Übrigens hindert dies nicht, auch hier Nebenzweige gelten zu lassen, sofern dabei nur immer ein Hauptsubjekt den entscheidenden Mittelpunkt bildet: es wird also ein landschaftliches Tierstück, eine Landschaft mit stark vertretender tierischer Staffage, ein Sittenbild mit bedeutender Einmischung von Tierischem (namentlich Hirtenleben), ein Tierstück mit bedeutender Einmischung des Menschlichen geben und die beiden letzten Formen werden im angegebenen Falle auch wieder das Prädikat des Landschaftlichen mit sich vereinigen. Die niederländische Malerei ist reich an Beispielen solcher Übergänge; man denke u. a. nur an Phil. Wouvermann. Wir werden auf die Verbindungen zurückkommen.

Blicken wir nun auf die Reihe von Unterscheidungen, in die wir die Sphäre der Landschaft geteilt, so erhellt sogleich, daß die erste im Tierstück schwächer auftreten muß, nämlich die, welche sich auf den Gegensatz der *Stile* gründet. Wir haben gesehen, wie die Malerei das Tier auffaßt (§§ 654. 679); der plastische Stil wird neben dieser naturwarmen, in das Seelenleben eindringenden Behandlung durch seine Art, in großen Zügen das Wesentliche der Form auszusprechen, nicht ebenso einen tiefen Unterschied begründen können wie in der Landschaft, die so reichen Spielraum für Hervorhebung oder Unterdrückung des Zufälligen bietet. Ehe der eigentlich malerische Stil im Norden sich ausbildete, gab es auch wirklich keine Tiermalerei. Es ist schon in anderem Zusammenhang, § 451, Anm., darauf hingewiesen, daß selbst Raphael in der Zeichnung von Tieren, namentlich demjenigen Tiere, das dem plastischen Gefühle doch besonders entgegenkommt, dem Pferde, noch schwach ist: ein höchst merkwürdiger Gegensatz der neuen Welt und der Malerei gegen das Altertum und die eigentliche Bildner-

Digitized by Google

kunst, die sich von Anfang an durch feines Verständnis der tierischen Form auszeichnen (den Grund s. § 437, Anm. 1). Am ehesten wird man die gewaltige Behandlung der Tierwelt in ihren Kämpfen unter sich und mit dem Menschen, die in großem Maßstabe und großen Zügen, worin das Einzelne, was Gegenstand speziellerer Belauschung ist, doch stark zurücktritt, die Formen und den Ausdruck des Affekts darstellt, die Werke eines Rubens und Snyders, Stilbilder nennen können. Wie warm lebendig und beseelt aber auch hier die Auffassung ist, das mag allein schon der herrliche, furchtbar wahr behandelte Kopf des verröchelnden Tigers auf Rubens Löwenjagd zu Dresden beweisen. Die stilistische Richtung, wie sie denn in diesem beschränkteren Sinne nach dem Eintritt des echt Malerischen auch weiterhin sich geltend machen muß, wird eine natürliche Beziehung zu einem gewissen Teile des Stoffs, dem Hirsch, Eber, Stier, Hund, den großen Katzenarten, vor Allem, wie bemerkt ist, zu dem Pferd haben, weil hier die schwungvoll geschlossenen Formen zu finden sind, die dem plastischen Gefühle zusagen. Hiemit ist denn der zweite Teilungsgrund, der Unterschied des *Stoffs*, zur Sprache gebracht. Der echt malerische Stil wird sich gerne, wiewohl keineswegs allein, dem Kulturtiere zuwenden, denn er sucht weniger Formschönheit als Gemütlichkeit. Pferd und Wiederkäuer wird ihm mehr im eingewöhnten, dem Menschen vertrauten, als in dem freien und wilden Zustande ein beliebter Stoff sein; ihm sagt namentlich das Geschlecht der Schafe, Ziegen, weidenden Rinder zu; er mag sich behaglich in das „Dumpfe, Beschränkte, Träumende, Gähnende ihres Zustandes versetzen und uns in das Mitgefühl desselben hineinziehen" (Goethe von H. Roos s. Eckerm. T. 1, S. 125). Hund und Katze erscheint als freundliches Haustier, und ein Hondekoeter sorgt dafür, daß der Hühnerhof nicht vergessen werde. Verschlossen ist jedoch dem echt malerischen Stil auch die wilde Naturkraft natürlich nicht; Potters brüllender Stier und Landseers Hirsch sehen nicht demnach aus, als möchten sie dem Menschen seine Furchen ziehen und an seiner Krippe stehen; die mehr spezialisierende Behandlung begründet hier allein den Unterschied und mit ihr tritt denn auch die Individualität des einzelnen Tieres mehr hervor. — Das Wichtigste ist nun aber der Unterschied des *Moments*, der Situation. Zugleich mit diesem wird jetzt auch der Grad des Umfanges, auf den wir uns bei der Landschaft nicht einließen, bedeutender. Niemals zwar kann die

Digitized by Google

Malerei ein einzelnes Tier ſtatuenartig wie ein Porträt hinſtellen, dieſer Unterſchied von der Bildnerkunſt bleibt. Tritt ein einzelnes Tier in einem Gemälde auf, ſo muß Landſchaft oder menſchliche Wohnung mit Geräte Stimmung und Motiv dazu geben. So gefaßt, zeigt ſich dann eine natürliche Reihe vom einzelnen Tier zur kleineren, größeren und vielfacheren Gruppe, und dieſer Unterſchied ſteht im lebendigſten Wechſelzuſammenhang mit dem des Moments. Hier iſt denn der große Schauplatz für die warme und feine Belauſchung des Tieres in ſeinem dem menſchlichen analogen Seelenleben aufgetan. Alle die Zuſtände, Affekte, Tugenden, Unſitten, worin die ſchon reich ausgeſtattete Tierſeele auf die menſchliche hinüberweiſt, breiten ſich aus wie ein buntes Feld, worin unſer Gemüt im dumpfen Spiegelbilde, doch nur mit um ſo mehr Intereſſe der Verwandtſchaft nachgehend, ſich reflektiert findet. Ruhe und Aufregung, Bedürfnis und Sättigung, Freude und Leid, Angſt, Schrecken, Liebe und Haß bis zur äußerſten Wut, — eine Fülle von Formen und Tönen eröffnet ſich, ſei es im Leben der Tiere unter ſich in Geſellung, Befreundung, Mutterliebe, Feindſchaft und Kampf, ſei es im Umgang mit dem Menſchen, im Kampfe mit ihm, im blutigen Spiele der Jagd. Es liegt ein volles Seitenſtück des menſchlichen Sittenbilds vor uns, und wie dieſes an die Novelle erinnert, ſo mag der Tiermaler gern in ſinnig motivierten Szenen der Tierwelt eine Art von Tiernovelle anklingen laſſen; durch geſpannteren Zuſtand, wie in Hondekoeters Hühnerhof oder in jenen furchtbaren Jagdbildern eines Rubens und Snyders, wo die Entſcheidung, ob Löwe, Tiger, Wildſchwein, Bär oder Hund und Menſch gewinnt, auf der Spitze und das bluttriefende Tier wie ein bedrängter Heros daſteht, ſteigert ſich das Novelliſtiſche in das Dramatiſche. Dagegen iſt das einfache Sein und Sichgehaben, Saufen, Freſſen, Wandern, Hingeſtrecktruhen immer mehr epiſch im allgemeinen Sinne, Gemütszuſtände, wie zärtliches Lecken der Jungen oder Aufblicken zum Herrn und dergleichen mehr lyriſch, und ſo ſehen wir auch dieſe Form des Unterſchieds, die ſich auf die Miſchungen der bildenden Phantaſie mit der empfindenden und dichtenden gründet, in Wirkung.

Es iſt nun auch klar, wie zu reicher Entfaltung des einfach Schönen, des Furchtbaren in Form, Leidenſchaft und Bewegung, das Komiſche hinzutritt, denn dieſes beginnt (vgl. § 158, 4) mit dem Tiere. Das Spielen ſo mancher Tiere, die Kraftanſtrengung bei kleinen Ver-

Digitized by Google

hältniſſen, die drolligen Bewegungen, Kämpfe, tragikomiſchen Schickſale, die Charaktertypen, die als natürliche Karikatur menſchlicher Eigenſchaften erſcheinen, das volle Zerrbild des Menſchen im Affen: da iſt komiſche Novelle und Luſtſpiel aufgetan. Die Poeſie gibt reichen Anhalt in der Tierſage und ein Kaulbach hat dieſe Quelle mit tiefem Beobachtungsgeiſt und Humor benützt. Dies führt jedoch ſchon in phantaſtiſche Formenmiſchung und ſomit in das Gebiet der eigentlichen Karikatur hinüber.

2. Keine Kunſt liefert der andern in dem Sinne Stoff, wie die Baukunſt der Malerei, dies iſt in dem angeführten Paragraphen ſchon gezeigt. In der Architekturmalerei, zunächſt derjenigen, welche die Außenſeiten behandelt, wird ein Menſchenwerk wie ein Naturwerk, wie der Teil einer Landſchaft aufgefaßt; doch bleibt es Menſchenwerk und die geſchichtliche Phyſiognomie, die es haben ſoll, erzählt uns von Sitten und Schickſalen der Erbauer und Bewohner, es kündigt die Menſchennähe an wie ein getragenes Kleid. Die Architekturmalerei mag dem Stoffe nach öffentliche oder Privatgebäude, dem Zuſtande nach Trümmer oder erhaltene (nur nicht nagelneue, vgl. § 677), dem Umfange nach einzelne oder viele Bauwerke bis zu reichen Straßenproſpekten darſtellen und verändert, verengt oder erweitert danach Geiſt und Stimmung des Ganzen. Die Darſtellungen des Innern der Architektur (die ſog. Interieurs) treten natürlich dem Menſchlichen näher, aber auch hier wird das Bauwerk eigentlich unter dem Standpunkte des Landſchaftlichen behandelt: die Linear- und Luftperſpektive, die Dämmerung des Helldunkels, worin Kerzen- oder Fackellicht oder eindringendes Naturlicht an den Maſſen und Wölbungen hinlaufend ſich ahnungsvoll verliert, dies ſind die Wirkungen, worauf es abgeſehen iſt. — Was nun endlich die zierlichen Kleinigkeiten der Blumen- und Fruchtſtücke und der Zuſammenſtellungen von Geräten und dergleichen, namentlich aber Erfriſchungen, worunter das tote Tier eine Hauptrolle ſpielt: die ſogenannten Stilleben, auch Frühſtücksbilder betrifft, ſo gilt es hier zunächſt allerdings feine Belauſchung und Nachahmung des Objekts, die Kunſt trägt ihr Licht in das Kleine und Enge, ſchleicht den zarten Reizen der Form, Farbe, des Lichts, insbeſondere des Durchſichtigen nach, weidet ſich an ihrer Macht und Liſt, die in den Stoffen eingefangene Naturſeele zu ertappen und zum Leuchten zu bringen, und ſie iſt auch darin nicht zu ver-

Digitized by Google

achten, denn ein Schimmer von Idealität ist selbst in den anspruchslosesten Gattungen des Daseins; doch für sich würde derselbe wenigstens bei den unorganischen oder toten Körpern des sogenannten Stilllebens nicht ausreichen, das Ganze einer künstlerischen Darstellung zu bilden, die Zusammenstellung erst gibt diesen Dingen ihre Stütze, und zwar in dem Sinn, daß sie auf den Geist des abwesenden Besitzers hinweist (Schnaase, Niederl. Briefe S. 153): Wohlstand und Behagen des Menschen ist das mittelbare, aber doch das Grundmotiv in diesen Bildern, sie sind kulturhistorisch zu verstehen, man muß die Neigungen und Sitten des Volkes, wo solche Darstellungen beliebt sind, im Auge haben. Mehr Schönheitsgehalt an sich schon hat die organische Gestalt der Blumen und Früchte, doch auch sie können für sich allein nicht Kunstobjekte sein (vgl. § 276, 2); im Strauße, in schönen Gefäßen gruppiert, wiewohl noch duftig und tauig, breitet ein David de Heem, ein Huysum sie hin, als warteten sie des eintretenden Menschen, der sich ihrer Farbe, ihres Geruchs und Geschmacks erlaben möge.

§ 702

Im Sittenbild ergreift die auf das allgemein Menschliche gerichtete Art der Phantasie das weite Gebiet des menschlichen Lebens, sofern die gattungsmäßigen Kräfte desselben nicht zu den großen Entscheidungen sich zusammenfassen, welche sich mit Namen und Zahl in die Geschichte einzeichnen. So bedeutend der Inhalt und so stark die innere Bewegung sein mag, erscheint daher der Mensch doch als Naturwesen im engeren und weiteren Sinne des Worts, gehalten am Bande des Allgemeinen in der Bedeutung des Bedürfnisses, der Arbeit, des natürlichen und geselligen Zustands, der Kulturformen, kurz der Gewohnheit, der Sitte überhaupt. Die Belauschung und vorherrschende Betonung des Einzelnen, Augenblicklichen, Kleinen fließt eben aus diesem Begriffe des Allgemeinen. Der bestimmende Standpunkt ist der epische.

Der Name Sittenbild scheint uns wert, statt des französischen Genre und des früheren deutschen (zuerst von Hagedorn in den Betrachtungen über die Malerei gebrauchten, von Schnaase aufgenommenen):

Digitized by Google

Gesellschaftsbild eingeführt zu werden. Der letztere erinnert zu wenig an die Beziehung des Menschen zu der Natur und zu leicht an die moderne Gesellschaft, wie denn Hagedorn sogleich an einen Watteau denkt; der erstere bezeichnet ganz richtig das Gattungsmäßige, was sich aus der Substanz des Allgemeinen nicht zur Spitze der in das Licht der Geschichte hereinbrechenden Entscheidung zusammenfaßt, aber zu wenig das Gewohnheitsmäßige, das, ursprünglich ein Erzeugnis der Freiheit, durch die Gesamtzuflüsse des Beitrags der unendlich vielen Einzelnen und durch Verjährung zu einer Art zweiter Naturnotwendigkeit wird. „Sitte" wird nicht nur im moralischen Sinne gebraucht, sondern bezeichnet das Gewohnheitsmäßige im weitesten Umfang, insbesondere auch die äußeren Kulturformen, und es darf wohl an die altdeutsche Bedeutung erinnert werden, wonach das Wort auch Gebaren, habitus, Art der Bewegung des Individuums bezeichnet: Siegfried z. B. hat im Kampfe gegen die Sachsen „einen freislichen Sit". — Es handelt sich nun, wenn der Begriff des Sittenbildes richtig bestimmt werden soll, vor Allem um die richtige Anwendung der Begriffe des Allgemeinen und Einzelnen. H o t h o (Gesch. d. deutsch. u. niederl. Malerei Bd. 1, S. 130) setzt das Wesen des Genre in die Auffassung des Einzelnen, Partikulären, Augenblicklichen und das Wesen des historischen Bildes in die Darstellung des Allgemeinen, Wesentlichen, Ewigen. Will man sich nicht verwirren, so muß man die Begriffe zunächst ganz anders nehmen und das Verhältnis geradezu umkehren: das Einzelne ist der große Moment, wo die Kräfte der Menschheit sich zu gewaltigen Entscheidungen zusammenfassen, welche die Geschichte mit Angabe der Zeit und des Namens in ihre Annalen einschreibt, das Allgemeine ist das gewöhnliche Walten und Treiben derselben Kräfte, das unbenannt bleibt, weil es zu solcher Entscheidung sich nicht zusammengerafft hat, daher Guhl (a. a. O. S. 141) treffend das Genre eine Malerei mit unbenannten Größen nennt. Neben dieser Bestimmung des Begriffes der Einzelheit, wonach er die Konzentrierung des Allgemeinen und Wesentlichen zur Spitze des sich verewigenden Momentes bedeutet, behält nun aber allerdings auch die andere Recht, wonach unter dem Einzelnen die partikulären Züge der Persönlichkeit und aller Erscheinung zu verstehen sind, und dann bleibt es dabei, daß diese Seite im Sittenbilde vor- und im Geschichtlichen zurücktritt, weil sie hier ganz von dem Ausdruck des Allgemeinen durchzogen und durchdrungen

Digitized by Google

iſt. Ebenſo, wie der Begriff des Einzelnen, muß nun auch der des Allgemeinen in einer zweiten Bedeutung genommen werden. Hotho gebraucht „Allgemein" gleichbedeutend mit Weſentlich, Groß, Subſtantiell und ſo verſtanden wiegt es im hiſtoriſchen Bilde vor, wogegen es im Sittenbilde nur „Grundlage", nur „die verdeckte Wurzel" bleibt, welche das Partikuläre, das frei ſpielende Individuelle in die Tiefe ſenkt. Hier wird die Sache deutlich: das Allgemeine, d. h. die gattungsmäßigen Kräfte der Menſchheit, wenn ſie ſich zu geſchichtlichen Entſcheidungen konzentrieren, worin eine beſtimmte Idee durchbricht, herrſcht im hiſtoriſchen Bilde und da wird das Einzelne (im Sinn des Partikulären) zurückgedrängt, ſtrenge gebunden; was Hotho Grundlage, verdeckte Wurzel nennt, iſt dagegen das Allgemeine, das ſich zu ſolchen Entſcheidungen nicht konzentriert, ſo verſtanden aber herrſcht es im Sittenbilde, denn nun iſt es gleichbedeutend mit dem Täglichen, Kontinuierlichen, Gewöhnlichen, welches den Menſchen frei läßt, ſo daß alle Züge des Beſonderen und Einzelnen ungebunden ſpielen und ſich ausbreiten dürfen. Es walten alſo in beiden Zweigen dieſelben gattungsmäßigen Kräfte der Menſchheit, dort zur Entſcheidung geſammelt, hier nicht. Es iſt dies aber keineswegs ein Unterſchied, der nur in der Konzeption, in der Auffaſſung liegt, außer ſofern natürlich auch die Wahl des Gegenſtands ſelbſt urſprünglich eben ein Akt derſelben iſt; der Gegenſtand ſelbſt iſt verſchieden; freilich jedesmal dasſelbe Weſen, der Menſch, aber jedesmal eine andere Hemiſphäre ſeines Daſeins. Der Inhalt wird in Wirklichkeit ein anderer, wenn er aus der unbelauſchten Richthöhe des Gewöhnlichen herauftaucht an den Tag der Geſchichte. Der Sittenmaler zeigt uns irgendein buhleriſches Weib, der Geſchichtsmaler eine Kleopatra, jener einen namenloſen Krieger, Staatsmann, dieſer einen Alexander den Großen, einen Perikles, Cromwell, jener einen Unbekannten mit dem Ausdruck religiöſer Begeiſterung, dieſer einen Huß, einen Luther: es iſt beidemal dasſelbe Pathos, aber dasſelbe Pathos wird ein anderes, wenn es die Geſchicke konkreter Staaten, ganzer Epochen bewegt oder dieſe ſich doch irgendwie mit ihm verwickeln, als wenn es ſich in der Dunkelheit des Namenloſen verborgen weiß; die Seele wird tiefer, umfaſſender aufgerüttelt und die äußere Erſcheinung im Bewußtſein des erſchütternden, in die Annalen der Geſchichte ſich eingrabenden Momentes größer, mächtiger, ſie wird monumental. Das Sittenbild

Digitized by Google

hat keineswegs bloß sogenannten niedrigen Inhalt, alles Bedeutende, was die Geschichte bewegt, ist in ihm auch da, jede höchste Empfindung, jedes tiefste Leiden kann neben dem geringsten und anspruchslosesten Tun zur Darstellung kommen, und doch ist es eine andere Welt, doch fehlt ein letzter Punkt auf das i, ein Hauptton, der Grundbaß. Mag nun der Mensch auch von Bedeutendem ergriffen sein, so läßt er sich doch, sofern dieses Bedeutende nicht zur Spitze geschichtlicher Entscheidung gelangt, sofern er sich vom Auge der Geschichte nicht beobachtet weiß, gehen und gibt sich nachlässiger allen den Bedingungen hin, die ihn im gewöhnlichen Leben beherrschen; noch mehr allerdings in den Augenblicken, wo nicht Bedeutendes ihn aufrüttelt, und das Sittenbild wird sich immerhin vorzüglich mit solchen beschäftigen. Die Bedingungen des Geschlechtes, Alters, anthropologischen Zustandes, Standes und Geschäfts, Genusses, der geltenden Formen in Kostüm, Umgangssitte, Genuß, Trauer, Arbeit treten nun in ihrer ganzen Breite an seiner Erscheinung hervor und in diesem Elemente läßt denn auch die Individualität des Einzelnen ihre ganze Eigenheit spielen; er glaubt sich ganz unbelauscht, er weiß nicht, daß der Maler ihn belauscht und ebendies drückt der belauschende Maler aus. Wie nun dies Alles in Geltung gesetzt ist, so tritt hiemit auch das Umgebende, der ganze Anhang und Apparat, durch den der Mensch sein tägliches Leben fristet, schmückt, erheitert, in umfassende Berechtigung ein; die äußeren Kulturformen spielen im Sittenbild eine Hauptrolle. Hiemit ist begründet, was schon zu § 697, 1 im Allgemeinen aufgestellt worden: die Auffassung im Sittenbild ist die *epische*. Daß das eigentliche Epos mit *benannten* Größen darstellt, verändert, wie sich seines Ortes zeigen wird, nichts an der Richtigkeit dieses Satzes. Der Mensch des Sittenbilds ist der *zuständliche* Mensch; handelt er, so bewegt er doch nicht die Welt, schöpft nicht aus der reinen Freiheit der Selbstbestimmung eine Tat, welche den Knoten des Kompleres, in welchem er als Kind der Natur und der Sitte eingeflochten lebt, mit straffer Hand, mit scharfem Schwerte zerhaut und einen neuen schürzt; selbst wenn er den Faden des Gegebenen abbricht und z. B. revolutioniert, so wendet sich die Kunst dem Gebaren der Massen, dem Bilde der allgemeinen Leidenschaften, den Formen der Äußerung, nicht der großen, freien, aus einem Willen, den die Geschichte sich merkt, hervorgestiegenen Tatsache zu. Also auch die Freiheit tritt unter dem Standpunkte

Digitized by Google

des Instinktlebens auf. Der Paragraph sagt, der Mensch erscheine im Sittenbild als Naturwesen im engeren und weiteren Sinne des Wortes; was oben von den Bedingungen bemerkt ist, die ihn in dieser Sphäre beherrschen, gibt den Anhalt für diese Unterscheidung. Bald ist es mehr das Anthropologische als solches, Gestalt, sinnlicher Zustand, irgendeine Beziehung auf die äußere Natur ohne tiefere Einkehr in sich, bald der künstliche und der moralische Mensch, der zur Darstellung kommt; aber, wie gesagt, auch im letzteren Falle wird die Freiheit zu einer Art von Notwendigkeit, einem beherrschenden Element, einer zweiten Natur. Dies war die Meinung, wenn zu § 696 gesagt wurde, im Sittenbild werde das menschliche Leben wie ein landschaftliches Sein aufgefaßt.

§ 703

Das Sittenbild kann jedoch auch die Geschichte in sein Bereich ziehen, indem es die nicht geschichtlich gewordene Seite derselben als ihren Stoff ergreift. Ein anderes Gebiet öffnet sich durch die mythischen Stoffe, die zum Zwecke freierer Darstellung des allgemein Menschlichen benützt werden (vgl. § 695,2). So zerfällt die Sittenmalerei dem Stoffe nach in drei Hauptsphären: reines, d. h. außergeschichtliches (§ 702), geschichtliches und mythisches (meist aus der Quelle der Dichtung geschöpftes) Sittenbild.

Die erste Einteilung des ganzen Gebiets gründet sich auf den Stoff. Das eigentliche und reine Sittenbild heißt außerordentlich nur im Sinne von § 702, denn in der Tat wird das Sittenbild seinen Stoff, so sehr es die ursprüngliche Einfachheit der Kulturformen (vgl. § 327) lieben mag, doch mit einer Ausnahme, die nachher zur Sprache kommt, immer spezifizieren, lokalisieren, nicht Fischer, Jäger, Hirten überhaupt, sondern italienische, arabische, norwegische usw. malen. Die nichtgeschichtliche Seite des Geschichtlichen ist sein Boden; doch nicht dies allgemeine Verhältnis hat der erste Satz des Paragraphen im Auge: das Hineingreifen in das Geschichtliche kann vielmehr so weit gehen, daß Personen dargestellt werden, deren Namen und Bedeutung

Digitized by Google

allerdings die Geſchichte aufbewahrt hat; aber nicht in einem der Momente, wo ſie das hiſtoriſch gewordene Entſcheidende getan haben, ſondern in einem Momente der Gewohnheit, des Kontinuierlichen, wovon keine Geſchichte als einem Einzelnen redet, kommen ſie hier zur Darſtellung: ein bekannter Feldherr, Künſtler, Staatsmann, Fürſt uſw. in irgendeiner Situation, worin die Kulturformen der Zeit, Soldatenleben, Familienleben, Feſt, Genuß, Freud und Leid des täglichen Lebens nur dadurch bedeutender werden, daß ſie an bedeutenden Namen als ihren Trägern zum Ausdrucke kommen; ein Napoleon, die Runde im Biwak machend, ein Wallenſtein mit Aſtrologie beſchäftigt, ein Rubens im Atelier, ein Kant im Studierzimmer, ein Richelieu unter Hofleuten, die ſich in der Weiſe damaliger Geſellſchaft unterhalten, ein Friedrich der Große, als Kronprinz die Flöte vor dem Hofe ſpielend, und Ähnliches: das ſind geſchichtliche Sittenbilder. — Nun aber muß allerdings der Sittenmaler auch das Bedürfnis haben, ſich ein- und das anderemal ganz von allem Lokaliſieren frei zu halten, damit er das allgemein Menſchliche, die gemeinſamen Gattungskräfte, innere und äußere, in reinerer Idealität zum Ausdruck bringe; da wird er ſich denn gern an das Mythiſche lehnen, wie dies in § 695, 2 vorbereitet iſt. Das mythiſche Genre teilt ſich nach der Anmerkung zu jenem Paragraphen in ein klaſſiſches und romantiſches (ſofern man unter dem letzteren nicht bloß mittelalterliche Kulturformen ohne jede Beziehung auf das Mythiſche verſteht). Nun mag denn die Schönheit menſchlicher Geſtalt, mögen menſchliche Empfindungen, Motive, Genüſſe als Götter, Genien, Geiſter in mancherlei einfacherer Situation oder phantaſtiſch erfundener Handlung gleichſam durchſichtiger, unbedingter zur Darſtellung gelangen, die Liebe in Amor und Venus oder Feen und Elfen, die Jagdluſt als Diana und ihr Gefolge, der Wein nicht in menſchlichem Zechgelage, ſondern im bacchiſchen Kreiſe oder in einer Gruppe romantiſch erfundener Geiſter des Weins, die dunkle, ahnungsvolle Beziehung des Menſchen zu der Natur in Nymphen, Nereiden, Niren, Elfen uſw.: es ſind die reinen Geiſter der Sache in zarteren Leibern. Nebenher legt ſich an dieſes Gebiet die toll geſpenſtiſche Welt, wie ſie in den Verſuchungen des heiligen Antonius uſw. mit traumhaftem Humor dargeſtellt iſt.

Dieſe Geſtaltenwelt ſchöpft der Maler großenteils nicht unmittelbar aus altem Völkerglauben, ſondern aus dem Munde der Dichter.

Digitized by Google

Die Poesie ist als weitere Quelle für das Sittenbild gerade hier angeführt, weil es namentlich die mythischen Stoffe sind, welche der Maler zunächst aus ihrer Hand empfängt; er kann aber ebensogut auch jede andere Art von Stoff durch ihre Vermittlung sich geben lassen, sei es irgendein namenloses außergeschichtliches, aber rein reales Motiv, das er z. B. aus Romanen schöpft, die sich nicht an die Geschichte lehnen, wie denn eine auf das allgemein Menschliche in besonderer Reinheit gerichtete Dichterphantasie ihre Stoffe nicht gern genau lokalisiert, sei es auch dichterisch verarbeitete Geschichte. Es ist also logische Verwirrung, wenn man meint, die Poesie sei eine neue Quelle in dem Sinne, daß sie eine neue Art von Stoffen bringe; es werden dieselben Stoffe nur aus einem weiteren Medium entlehnt, durch das sie vorher gegangen sind.

§ 704

Nur die erste dieser Sphären stellt das Sittenbild in seiner 1
Reinheit dar. Die nähere Einteilung derselben gründet sich zunächst ebenfalls auf die Unterschiede des Stoffs, doch nicht sowohl nach anthropologischen Differenzen und nach Völkern, über welche allerdings die Malerei in wachsender Aufschließung der Ferne und Erweiterung des Interesses für alles Menschliche sich ausdehnt, als vielmehr nach dem verschiedenen Charakter der *Stände*. Dieser 2
Unterschied führt unmittelbar zu einer andern Teilung, nämlich derjenigen, welche durch die Auffassung verschiedener *Seiten* des Stoffs bedingt ist, denn je nach der gesellschaftlichen Schichte wendet sich die künstlerische Auffassung mehr dem *innern Seelenleben* oder mehr *den äußern Kulturformen* zu; doch bringt gerade die Feinheit der psychologischen Belauschung zugleich die gemütliche Vertiefung in das Umgebende, eine umständliche Auffassung nach dieser Seite mit sich.

1. Daß das Sittenbild in seinem wahren und ganzen Wesen nur da gegeben ist, wo es seinen Stoff im genannten Sinne außergeschichtlich und zugleich nicht übermenschlich behandelt, dies bedarf keines Be-

Digitized by Google

weiſes. Die anderen Sphären bringen ein die reinen Einteilungslinien durchkreuzendes, logiſch ſchwieriges Element herein. Überſehen wir nun das Gebiet des reinen Sittenbildes, ſo liegt vor uns der ganze Stoff, der im erſten Abſchnitte des zweiten Teiles unſeres Syſtems unter C, a: „die menſchliche Schönheit überhaupt" aufgeführt iſt: die allgemeinen Formen (die Geſtalt, Zuſtände und Altersſtufen, die Geſchlechter, die Liebe, die Ehe, die Familie). Die beſonderen Formen (die Raſſen und Völker, die Kulturformen, das Staatsleben), die individuellen Formen (die natürliche, die ſittliche Beſtimmtheit des Individuums, der Charakter, Phyſiognomik, Pathognomik). Die Kunſt nun miſcht die verſchiedenen Teile dieſes Feldes ſo, daß ſie den letzten, nämlich das phyſiognomiſch und pathognomiſch belauſchte Individuum, getaucht in das Element der beiden erſten (der allgemeinen und beſonderen Formen) zur Darſtellung bringt. Daß insbeſondere nun auch der Charakter im untergeordneten Sinne habitueller kleiner Leidenſchaft uſw. die Stelle findet, die ihm § 685 Anm. in der Malerei eingeräumt hat, ergibt ſich aus der Natur des Sittenbilds. Dieſem ganzen Gebiete gibt die Sittenmalerei allerdings die konkrete Färbung der geſchichtlichen Schönheit, trägt alſo den geſamten Stoff in das Gebiet hinein, das jener Abſchnitt unter C, b. entfaltet, aber, wie geſagt, nur ſo, daß das mit ausdrücklichen Datum bezeichnete Dieſe vom Geſchichtlichen wegbleibt. Die ſelbſtändige Einteilung dieſer ſo beſchaffenen Sphäre als eines Zweigs der Malerei iſt nun aber erſt zu ſuchen. Da bildet denn der Stoff, wie er ſich auf die anthropologiſchen Unterſchiede: Geſchlechter, Lebensalter uſw., dann auf die Unterſchiede der Völker gründet, ebenſowenig eine einſchneidende Teilung als der Unterſchied der Zonen, Länder in der Landſchaft. Merkwürdig bezeichnend aber iſt es für die moderne Zeit, wie die Kreiſe wachſen: italieniſches Geſindel, Soldaten, dann holländiſche Bauern, Bürger und Vornehme waren bei der Entſtehung des Zweigs faſt der einzige Stoff; der naturwiſſenſchaftliche, entdeckende, fernenöffnende, kosmopolitiſche, jede Form des Menſchlichen in ſein tiefes und weites Intereſſe ziehende Geiſt der Zeit hat nun aber in raſchem Fortſchritt alle Länder Europas, Aſien, Afrika, die maleriſchen Stoffe Amerikas erſchloſſen und ſammelt in immer weiterem Wandertriebe, wie Herder die Stimmen der Völker, den maleriſchen Honig aus der fernſten Blume. Dabei iſt es ein Hauptzug, daß das Menſchliche nicht nur in den der modernen

Digitized by Google

Bildung nahen oder angehörigen, sondern besonders auch in denjenigen Zuständen Interesse und Würdigung findet, welche den Charakter vorgeschichtlicher Natureinfalt tragen oder in Naturzustand zurückgetretene Reste alter Kultur darstellen. Dies Interesse ist dasselbe, wie das am Volksliede; die Kultur entwickelt, aber sie bricht und teilt auch, wir suchen den Waldesduft, das reine Quellwasser im Ursprünglichen und Ungeteilten. Doch ist das Naturwüchsige selbst schon eine Kultur, Kultur vor der Kultur, so tritt es in Eine Reihe mit den Formen der Kultur im engeren Sinne und *diese* Reihe ist es, welche das erste Motiv für die nähere Einteilung des Sittenbilds abgibt. Die Kulturunterschiede fallen freilich auch mit denen der Nationalität und umgebenden Natur zusammen, aber sie bestehen auch in demselben Land und Volk, sind überall sich wiederholende, aus der Urzeit in die Zeit der Bildung hereinragende oder in dieser selbst bleibend begründete Formen, und so genommen bilden sie die Handhabe für die Einteilung. Schnaase hat das Verdienst, dieses Prinzip zuerst, und zwar am Prototyp des ganzen Zweiges, der holländischen Sittenmalerei, zur Anwendung gebracht zu haben: die derb komische Bauernwelt mit den groben Ausbrüchen der sinnlichen Natur auf der einen, den Kreis der mittleren, wohlhabenderen Stände mit gebildeter Sitte, versteckten, novellenartigen Andeutungen auf der anderen Seite (Niederl. Briefe, S. 81. 82). Allerdings haben sich nun aber beide Seiten mit dem Fortschritt unendlich erweitert: zur ersten Gruppe oder vor dieselbe tritt das soeben besprochene Gebiet, es handelt sich nicht mehr bloß von plumpen Holländern, sondern von Zuständen überhaupt, wo der Mensch in freiem, unmittelbarem Umgange mit der Natur, sei es in edel einfacher, sei es in rauherer, wilderer Weise, sich selbst Naturton, Naturhauch bewahrt: die Sitte herrscht im engeren Sinne der Naturnotwendigkeit (§ 702); man könnte es in weiterer Bedeutung des Worts das *patriarchalische* oder, sofern das Glück der Beschränkung im Gegensatze gegen die Übel eingedrungener Überbildung betont wird, das *idyllische* Genre nennen. Die betreffenden Formen sind in § 327—330 besprochen. Der standlose Stand, der Mensch außer der Gesellschaft: Räuber, Zigeuner, Landstreicher reiht sich natürlich an diese Gruppe. Die andere erweitert sich vom wohlhabenden Bürgertum nach den Kreisen des intellektuellen, geistlichen, adeligen, fürstlichen Stands. Den gröberen Handwerkern stellen wir zur ersteren

Digitized by Google

Gruppe, in die Mitte zwischen beide mag sich das feinere Handwerk, die vermitteltere, reflektiertere, doch noch körperliche Arbeit stellen. Hiezu vgl. § 330.

2. Dieser Unterschied wird nun alsbald zu einem inneren. Wie wir im Gebiete der Landschaft die Betonung der verschiedenen Seiten, namentlich der Luft und der Erde, unterschieden haben, so wird nun in der zweiten Gruppe das Seelenleben, das Innere, in der ersten das Äußere, die Kulturform zum Hauptgegenstande der Darstellung: dort die geistige Luft, hier die Erde der äußeren Bedingungen. Der Gegensatz ist natürlich nicht abstrakt zu nehmen: es fehlt weder dort das Interesse für die äußeren Formen, noch hier für das Seelenleben, aber jene Formen erscheinen selbst reflektierter, verfeinerter, geistig durchdrungener und dies Seelenleben ist das einfache, gediegene, naturbefriedigte, instinktmäßige des Sohnes der Natur. Es leuchtet ferner ein, daß bei der ersten Gruppe die Schönheit der Gestalt an sich, die anthropologischen Unterschiede des Geschlechts, Alters, die unmittelbar sinnlichen Zustände (§ 317—321) eine größere Rolle spielen, das Kunstinteresse mehr für sich, auch ohne speziellere Beziehung in Anspruch nehmen. In der zweiten ist es gerade die feinere Gründlichkeit der psychologischen Beobachtung, welche zugleich alles Anhängende, worin solche Sitte, solches Seelenleben der gebildeten Stände sich erzeugt, mit besonderer Aufmerksamkeit erfaßt.

§ 705

1 Hiemit eröffnet sich denn auch in ihrem ganzen Gewichte die Unterscheidung des *Moments* und des damit verbundenen *Grads des Umfangs*. Der Fortgang von der ruhigen zu der innerlich bewegten, leidenschaftlich gespannten, stürmisch ausgebrochenen Situation verbindet sich in mannigfaltiger Weise mit dem von der einzelnen Figur zu der kleineren, der größeren Gruppe und der Massendarstellung. Das *Schlachtbild* vereinigt massen-
2 hafte Komposition und stürmischen Ausbruch. Dieser Unterschied steht in der innigsten Beziehung mit dem des *Lyrischen, Epischen, Dramatischen*, wie er innerhalb des epischen Stand-
3 punkts sich geltend macht. Ferner tritt in klarer Scheidung nun

Digitized by Google

auch das einfach Schöne, Erhabene und Komiſche auseinander.

1. Nun erſt belebt ſich vor unſern Augen das Pſychologiſche, wie es, obwohl mit verſchiedenem Akzent, in beiden Gruppen zur Darſtellung kommt, indem der Grundzug aller Sittenmalerei, die Erhaſchung des Moments und damit die Unterſchiede der Situation zur Betrachtung kommen. Wie der Blitz eine dunkle Landſchaft beleuchtet, wie wir im Fluge der Eiſenbahn einen Blick in eine Dachkammer werfen und das mit Windeseile aufgegriffene Bild im Innern bewahren, erfaßt der Sittenmaler im Nu das menſchliche Leben in ſeiner Naivetät, in der es ſich unbelauſcht gehen läßt. Was Einer für ein Geſicht macht, wenn er eine Feder ſchneidet, den Puls greift, eine Priſe nimmt, als Pfannenflicker eine Pfanne ſtudiert uſw.: Alles das wollen wir auch einmal ſehen, ſoll und muß die Kunſt auch fixieren. Wir haben nun folgende Stufenleiter vor uns: ruhiges, einfaches Sein und Weben des Gemüts bei harmloſer Beſchäftigung: Fiſchen, auf dem Anſtandſtehen, Pflügen, Ernten, Spitzenklöppeln, Sichkleiden, Leſen, Schreiben uſw., oder im reinen, träumeriſchen Nichtstun, Hinausblicken ins Weite uſw.; ſubjektiv bewegterer Zuſtand, und zwar entweder mehr naiv, nach außen geöffnet in geſelliger Freude, Schmaus, Tanz, Feſtvergnügen u. dgl., oder innerlich konzentriert und geſpannt, wie in einem liebenden, harrenden, träumenden Mädchen oder in Familienſzenen, die etwas bedenklich ausſehen, wie der Verweis des Vaters von Terburg; zum Drohenden geſpannt, wo Gefahr bereitet oder ihr entgegengeſehen wird, wo der Räuber lauert, der falſche Spieler betrügt, der Verführer lockt, wilde Tiere, Waſſer und Feuer Zerſtörung drohen; endlich der Ausbruch der Leidenſchaften in Schlägerei, Mord, verderblichem Kampfe mit den Naturkräften, blutiger Jagd, Schlacht, Leiden durch Armut, Pfändung, Szenen der Juſtiz, Krankheit, Tod in allen Formen; doch es iſt nicht bloß von Zorn und Leiden die Rede, auch Freude und Aufregung, die zwiſchen Freude und Leid ſchwankt oder ſich nach verſchiedenen Seiten in ſie teilt, wie bei Teſtamentsöffnungen, Liebeswerbung neben Rivalen, und unendliche andere Formen des reich gemiſchten menſchlichen Schickſals gehören hieher. Neben dieſer Reihe von Unterſchieden läuft nun in den verſchiedenſten Durchkreuzungen die andere hin, die der Paragraph nennt, wobei zugleich die

Digitized by Google

Wechſelbeziehung mit dem Unterſchiede der in § 704 aufgeſtellten Sphären wichtig iſt. Die dem Naturleben enger verbundene, patriarchaliſche Form nämlich wird naturgemäß meiſt, wiewohl nicht immer, in maſſenhaften Gruppen vor uns auftreten, denn das Inſtinktleben iſt ein Leben in großer Gemeinſchaft; die feinere Schicht dagegen wird, wiewohl ebenfalls keineswegs notwendig und immer, in vereinzelten Figuren und kleineren Gruppen ſich darſtellen, denn das mehr innerliche Leben zieht ſich gern in die Einſamkeit oder die Geſellſchaft Weniger, den gemütlichen Kreis der Freunde, der Familie zurück. Szenen der Aufregung bedingen in beiderlei Formen des Sittenbildes Vielheit der Figuren, größere Kompoſition. Der Paragraph nennt aus dieſer Sphäre das Schlachtbild ausdrücklich, weil es das einzige iſt, das mit ſtehendem Namen ſich hervorhebt. Wir werden ihm noch einmal begegnen, im geſchichtlichen Gebiete; hier handelt es ſich um Bilder des Kriegs, wo es auf den Ausdruck der Leidenſchaft, Bewaffnung, Kampfesweiſe überhaupt, nicht auf eine beſtimmte geſchichtliche Entſcheidung ankommt.

2. Alles Sittenbild iſt epiſch, aber auf dem epiſchen Boden wiederholen ſich noch einmal die Unterſchiede des Epiſchen, Lyriſchen, Dramatiſchen. Das Epiſche im Epiſchen tritt da zu Tage, wo vorzüglich das Inſtinktive und Zuſtändliche herrſcht, dem Stoffe nach in den ſinnlicheren Ständen, der aufgefaßten Seite nach, wo die äußeren Kulturformen in den Vordergrund treten; dem Moment und Grade des Umfangs nach in der harmloſen Situation einfacher Arbeit oder behaglicher Müßigkeit, im maſſenhaft Gemeinſchaftlichen, ſei es ein Tun, ein Genuß, auch ein Kampf, wenn nur die Lage nicht zu ſpannend erſcheint, oder ein Leiden, ſofern nur der geiſtige Schmerz nicht zu ſubjektiv im Ausdruck vorwiegt. Das Lyriſche iſt mehr, wiewohl natürlich keineswegs allein, in den feineren Ständen zu Hauſe, weil es mit der innerlich vertiefteren Empfindung eintritt, in der pſychologiſchen Auffaſſung, in derjenigen Situation, welche die verborgenen Saiten des Seelenlebens anſchlägt, in der einzelnen Figur und kleineren Gruppe. Das Dramatiſche liegt dem Sittenbilde darum ferner, weil die tiefen Konflikte, die in ſtraffer Erwartung ſpannen, indem ſie da hervorbrechen, wo Einigkeit ſein ſollte (vgl. Hotho a. a. O. S. 69. 70), ſich gewöhnlich in die wirkliche Geſchichte eingraben und weil ihre Darſtellung ſich naturgemäß des weitſchichtigen Anhangs von Kulturformen entledigt, die den Menſchen mit ihrer

Digitized by Google

Wucht, wo nicht die entscheidende Tat aus dem heroisch freien Innern geschöpft wird, in das Zuständliche ziehen. Doch sind auch hier die Bilder furchtbarer Spannung, wie bei Raub, Mord, gefahrvollem Kampfe, zerreißendem Schrecken, der tief im Gemüte zündet, wie bei tragischem Familienunglück, beziehungsweise dramatisch zu nennen. Auch das scharf packende, in bewegter Handlung hervorbrechende Komische gehört in diese Form.

3. Hiemit sind wir zu dem Unterschiede des einfach Schönen, Erhabenen, Komischen gelangt. Es bleibt, da der Reichtum, womit die zwei ersten Formen bis zum Tragischen nunmehr auf ihrem wahren Boden, dem menschlichen, sich entwickeln, im Wesentlichen nur noch zu sagen, wie jetzt zum erstenmal in der Kunst das Komische in voller, selbständiger Kraft bis zur Nähe des deutlichen Gegensatzes eintritt, der in der Dichtkunst zwischen Tragödie und Komödie besteht. Leicht unterscheidet sich eine dreifache Form: die Posse mit ihrem Zynismus in der groben Seite des patriarchalischen Gebiets, teils als ruhige Darstellung der bäurischen Natur in ihrem harmlos schwerfälligen Selbstgenuß, teils als Bild ausgelassener Tollheit in Gelagen, Tanz, Prügelei, die gemäßigtere, doch noch starke Ironie in der Charakteristik jener mittleren Schichten, wo die Arbeit sich von der Natur entfernt (Schneider, Schuster, Krämer, Schulmeister u. dergl.), endlich die feine Ironie und der Humor in der Belauschung der verborgenen Gemütlichkeiten, Intrigen, inneren Widersprüche im Leben der gebildeten Stände.

§ 706

Endlich tritt in diesem Gebiete der Gegensatz der Stile mit entscheidender Bedeutung auf. Die plastische Richtung hält sich an Kulturformen, die entweder den Charakter einfacher Ursprünglichkeit tragen oder einen edeln und und schwungvollen Luxus entfalten; sie sättigt das Sittenbild mit historischem Geiste. Die mythischen Stoffe dienen vorzüglich ihr als Motiv für ihre erhöhte Auffassung. Der Unterschied der Stile schafft sich auch verschiedene Technik.

Digitized by Google

Die Venetianer und in der neueren Zeit Leop. Robert sind die Begründer des sogenannten höheren Genre, das seinen Stoff in plastischem Geiste stilisiert. Bei jenen fällt der große Wurf dadurch ins Unklare, daß der ganze Zweig noch nicht zur Selbständigkeit gelangen kann, daß daher ihr Bedürfnis hoher Stilisierung sich an mythische, namentlich christlich mythische Stoffe anklammert; Leopold Robert darf daher der wahre Schöpfer dieser Gattung genannt werden und er hat auch den entsprechendsten Stoff ergriffen, die an sich schon stilvolle Natur des echten italienischen Landvolks, seine Würde in der Naturnachlässigkeit, die rassemäßig schöne Form und edle Bewegung, woraus ein Gefühl und Nachklang der alten Größe Roms spricht; diese Bauern, Fischer, Winzer gehaben sich so natürlich heldenmäßig, daß in jedem ein Cincinnatus zu schlummern scheint, den man nur vom Pfluge zur Herrschaft und Heeresleitung holen dürfte. Es ist Sittenbild mit historischem Geiste geschwängert. Diese Behandlung bleibt jedoch ganz in den Grenzen des Kunstzweiges: die Gestalten sind nicht dem Stoffe nach geschichtlich, ihr Tun ein anspruchsloses, gewöhnliches Tagewerk, freilich ehrwürdig an sich wie alle Urbeschäftigung des Menschen, ihre Freude ein Jubel, der gemessen und würdig bleibt und mit geringer Zurüstung glücklich ist (die tiefe Poesie der echten Kinderfreude und der „von geringem Trank begeisterten" Zikade), ihr Dasein namenlos, das heldenhaft Geschichtliche bleibt bloße Fähigkeit, Möglichkeit, „Grundlage" (§ 702 Anm.). Schwerer ist es, die formlosere Menschenrasse so zu behandeln, doch ist unter der Hand des Rubens selbst eine niederländische Bauernkirchweih in das stilvoll Große gewachsen, und es schlummert auch im norddeutschen Bauern und Seemann, im Flözer des Schwarzwaldes ein Nibelungenrecke, der nur auf den rechten Pinsel wartet. Sollen die höheren Stände in dieser plastischen Großheit aufgefaßt werden, so ist eine Bildung vorausgesetzt, worin die Natur veredelt, nicht abgerieben wird, und ein Luxus, dessen Formen großartig, schwungvoll sind: die Venetianer, ein Paolo Veronese vor Allen, bleiben hierin Vorbild. — Dieser Stil wird sich nun aber in seiner plastischen Auffassung besonders gern auch auf die Schönheit der Gestalt an sich, natürlich nicht ohne Ausdruck, aber doch ohne spezifisch bedeutenden Ausdruck werfen, und daher mit Vorliebe das Nackte behandeln; indem er nun, je weniger es hier um bestimmten geistigen Inhalt, anziehende Besonderheit, Eigenheit der Individualität zu tun

Digitized by Google

ist, desto mehr die Gestalt an sich ideal erhöhen muß, so ist er es besonders, der die mythischen Stoffe, vorzüglich die klassischen, liebt, wie dies zu § 695, 2 an Titians Beispiel gezeigt ist. Als mit der neuen humanistischen Bildung dem gelichteten Geiste die Schönheit der Welt, des Sinnenlebens aufging, warf sich die Kunst mit der Wärme des innerlich gewordenen Lebens auf die Gestalten des Olymp und durchglühte mit neuem Feuer die kalten Marmorgebilde des Altertums. Raphael malte die Galatea, den Mythus von Amor und Psyche, Michelangelo die Venus und Leda, Correggio seine üppige Leda, Danae, Jo, die Venetianer mit ihrem festlich sinnenfrohen Geiste folgten. Zauber der Farbe und des Helldunkels stehen nicht in Widerspruch mit der Natur des plastischen Stils, denn sie werden hier noch nicht in der streng malerischen Richtung verwendet, wo sie dienen, die Härten der Besonderheit und Individualität mit dem Akzente des geistigen Lichts zu übergießen. Dies tut dann der entgegengesetzte Stil, den wir nicht weiter zu schildern brauchen. — Hervorzuheben ist noch, wie sich diese Gegensätze mit dem Unterschiede des Materials in Beziehung setzen. Daß das plastisch behandelte Sittenbild wie zur größeren Dimension, so zur Freske geeignet ist, haben wir schon zu § 661, 2 ausgesprochen. Das echt malerisch aufgefaßte ist durch die Natur der Sache auf kleineren Maßstab angewiesen (s. ebenda) und so der eigentliche Hauptgegenstand der Kabinettsmalerei. Was aber die technische Behandlung betrifft, so ist im Unterschiede der Stoffe auch ein weiterer Unterschied in der Behandlung des in die Fülle des realen Scheins hineinführenden Materials der Ölfarbe begründet: für das rohere Treiben der gröberen Stände der kecke, leichte, geistreiche, für die Sphäre der feineren Sitte und des tieferen Seelenlebens der sorgfältige, zarte, feine in das Einzelne gehende Pinsel (vgl. Schnaase a. a. O. S. 82). Die sinnige Art der Belauschung trägt sich in dieser zweiten Form vom Menschen auch auf das Umgebende über (vgl. § 704, 2). Der künstlerische Diebstahl an den Geheimnissen der Naturstoffe, der Glanzlichter von Metall, Glas, Samt, Atlas usw. ist der natürliche Reflex des Diebstahls am Menschen, den Dingen wird wie der Menschenseele ihr Eigenstes entführt und im künstlerischen Scheine wieder herausgegeben.

Digitized by Google

§ 707

Das Sittenbild verknüpft sich in mannigfachen Übergängen mit der Landschaft und dem Tierstück, aber auch hier soll die Verbindung eine solche sein, daß kein Zweifel über die eigentliche Gattung entsteht, sowie nach der andern Seite ein unklares Schwanken zwischen reinem und geschichtlichem Sittenbilde zu verwerfen ist.

Was die Verbindung des Sittenbilds mit der Landschaft und der Tierdarstellung betrifft, so ist der Satz des Paragraphen schon erläutert durch die Bemerkungen über Staffage § 698, 2, über die Selbständigkeit des Tierstückes § 701, 1. Ph. Wouvermann hat es vorzüglich geliebt, die drei Stoffe zu verbinden, allein wo er ein Sittenbild geben will, ist doch Landschaft und Tier, die erstere dadurch, daß sie für sich kein ganzes Bild gäbe, das letztere dadurch, daß sein Charakter ganz im Sinne der Eingewöhnung in menschlichen Dienst gehalten ist, so behandelt, daß wir über den wahren Mittelpunkt nicht im Dunkel sein können. Sehen wir nun nach dem Geschichtlichen hinüber, so ist die berechtigte Form der Verbindung, das geschichtliche Sittenbild, schon beleuchtet; wir werden umgekehrt auch ein sittenbildlich behandeltes Geschichtsbild als ganz berechtigte Gattung finden. Es gibt aber eine unklare Mischung, die darin besteht, daß ein Vorgang in einer Weise behandelt ist, welche durchaus zu der Meinung veranlaßt, es müsse hier etwas Geschichtliches vorliegen, während dies doch nicht der Fall ist: man fragt nach Namen und Datum und erhält keine Antwort. So befand sich auf der Kunstausstellung zu Berlin 1852 ein Sittenbild von Lessing: wehrhafte Gebirgsmänner in der Tracht am Ausgang des Mittelalters, von Felsen herab auf Ritter in einem Engpaß schießend, ein Gefangener in vornehmer Kleidung unter ihnen; alles so auffallend porträtartig, bei vortrefflicher Ausführung so lokal und speziell interessant behandelt, daß man durchaus meinte, im Katalog die Angabe einer bestimmten Begebenheit lesen zu müssen; das Bild wirkte bei allem Wert aus diesem Grunde beunruhigend.

Digitized by Google

7. Das geschichtliche Bild.

§ 708

Auf dem Übergang zu diesem Gebiete steht das Bildnis. Die Abhängigkeit dieses Zweigs von empirischen Bedingungen verhindert nicht, daß derselbe nach der einen Seite dem Sittenbilde reichen Stoff zuführe, nach der andern als bedeutungsvolle Vorarbeit und Grundlage der geschichtlichen Malerei vorausgehe und in gewissem Sinn an die Stelle der Götterstatue trete.

Die Porträtmalerei ist ein zwischen echter, freier Kunst und unfreiem Dienste schwankendes Gebiet. Der Zufall bringt neben der bedeutenden die unbedeutende Physiognomie, der Künstler, mag er sich auch nur nebenher mit diesem Zweige beschäftigen, ist selten in der Lage, frei zu wählen; in Kostüm und Situation ist er nicht unabhängig von Eitelkeit, Laune, Grille. In der modernen Zeit kommt hiezu die allgemeine Ungunst der herrschenden Verwaschenheit des Charakterausdrucks, der flachen Kürze der Manieren, der höchst ungünstigen Tracht. Dennoch kann ein Zweig nicht unbedeutend sein, der aus der Grundtendenz der Malerei buchstäblich Ernst macht. Diese geht ja auf die Individualität, das Hereinstellen aller Erfindung in die volle Bedingtheit des räumlichen und zeitlichen Punkts. Es ist ein haarscharfes Fingerzeigen auf *Diesen* und *Diese*; im Porträt geschieht dies genau im wörtlichen Sinne. Freilich zu genau, denn in den anderen Zweigen wird das Porträtartige ebensosehr wieder in das Allgemeine gezogen durch die Aufgabe, das Individuum in eine gegebene Situation oder Handlung und deren ideellen Gehalt als völlig entsprechendes Glied einzureihen, und das Geheimnis liegt gerade in der tiefen Mitte zwischen dieser Verallgemeinerung und der Schärfe der Einzelheit. Im Porträt aber will ein empirischer Mensch vor allen Dingen getroffen sein, dies bleibt immer der ursprüngliche, der nächste Zweck. Zu diesem Zwecke sitzt die Person; das freie Künstlerische ist dadurch in besondere Bedingungen gebannt, das Maß der freien Umbildung des Stoffes wird fraglich. Daher pflegt denn hier die Aufgabe der Idealisierung noch besonders zur Sprache zu kommen, als ob sie nicht in der allgemeinen Lehre von der Phantasie, der Kunst und

Digitized by Google

dem Weſen der einzelnen Kunſt ſchon erörtert ſein müßte und die Anwendung auf den beſonderen Zweig ſich von ſelbſt verſtünde. Und allerdings beſteht ſie in ganzer Kraft trotz jenen erſchwerenden Bedingungen; nicht das Individuum wie es geht und ſteht, ſondern nur ſein geläutertes Bild, die reine Form ſeines wahren Selbſt iſt wert, durch die verewigende Kunſt dem Ahnenſaal übergeben zu werden. Der Künſtler darf daher vom Anſchauen des ihm ſitzenden und in dieſem Zuſtand halb ſchläfrigen, halb geſpannten, oft affektierten Originals ſich nicht zu einer mechaniſchen Naturnachahmung verführen laſſen, nicht vergeſſen, daß er in der Sitzung ſelbſt ſein Original durch Geſpräch beleben und aus der Reihe der Momente dieſer Belebung, wozu er überdies eine hinreichende unbemerkte Beobachtung außer den Sitzſtunden ziehen muß, den wahren, weſentlichen Ausdruck mit Ausſcheidung der bloß zufälligen, bedeutungsloſen Züge und Formen durch jene dynamiſche Diviſion der Phantaſie (vgl. § 396) herausleſen und ſo die Perſönlichkeit im Vollgewichte ihres Charakterzentrums, belauſcht in ihrem unbewußten Weben, Sein und Wurzeln hinſtellen ſoll. Zufälle, die doch bleibend ſich feſtgeſetzt, wie z. B. Schielen, bereiten freilich die gröbſten Schwierigkeiten und es braucht hier eine Art von künſtleriſcher Liſt, den Ausweg zu finden. Die wahre Idealiſierung, welche trifft und doch verewigt, hat zu ihren Seiten zwei Extreme: das eine iſt jene geiſtloſe Kopie, das andere die verkehrte Art der Idealiſierung, das Schmeicheln. Das erſtere Extrem ſtellt ſich rein mechaniſch, höchſt belehrend über den Unwert der bloßen Nachahmung, im Daguerreotyp dar. Hier ſieht man, daß die gemeine Wahrheit die volle Unwahrheit iſt, denn das mit allen kleinſten Formen, zudem ohne die löſende, verſchmelzende Farbe, im langweiligen, ſtieren Moment des Blickens in das volle Licht wahllos von der Maſchine ausgeführte Geſicht iſt gerade nicht das wahre. Das Schmeicheln dagegen rundet zu glatter Süßigkeit, zur flachen Schönheit der Geſichter eines Modejournals die Energie der eigentümlichen Formen ab, die den individuellen Charakter zu dem machen, was er iſt.

Der Zufall wird nun allerdings dem Künſtler eine Menge von Individuen vor die Staffelei ſtellen, in denen der Lichtpunkt des Ewigen kaum wie ein matter Strahl aus dem Nebel der Leerheit oder Unſchönheit hervorſchimmert. Dies ſind denn freilich Nieten für die reine Kunſt, ihre Bildniſſe haben rein ſubjektiven Wert für die Beſitzer.

Digitized by Google

Geht Form und Ausdruck nur etwas über das Bedeutungslose hinaus, so nähern sie sich dagegen dem ersten der zwei Gebiete, die wir nun unterscheiden. Der edlere Stoff, der uns nach dieser Ausscheidung übrig bleibt, geht nämlich klar nach zwei Seiten auseinander und dies begründet die Stellung der Porträtmalerei auf dem Übergange zwischen dem Sitten- und dem geschichtlichen Bilde. Die Darstellungen nämlich, welche uns Persönlichkeiten vorführen, in welchem Temperament, Begabung, Charakter, Stand zwar natürlich individuell, doch nicht bis zu der vollen Energie derjenigen Individualität sich ausprägt, welcher man ansieht, daß sie verdient hat, geschichtlich zu werden, oder von welcher man weiß, daß sie es geworden, fallen hinüber in das Gebiet des Sittenbildes. Hier ist es gleichgültig, ob man den Namen weiß: wir sehen einen tüchtigen Staatsmann, Soldaten, Bürgermeister, Künstler, Kaufmann usw., aber wir fragen nicht weiter nach dem Individuum, weil es mehr nach einem allgemeinen Typus als danach aussieht, daß es durch entscheidende Leistungen sich in das Licht des Gedächtnisses der Menschen herausgehoben habe. Das Bildnis von geschichtlichem Charakter dagegen spricht in jedem Zuge aus, daß sich das Allgemeine in ihm zu jener Spitze der Einzelheit zusammenfaßt, die der Persönlichkeit monumentale Bedeutung gibt, es gemahnt an die ewige Bewegung der Idee, welche die großen Organe, durch die sie sich verwirklicht, zwar kommen und verschwinden läßt, aber im unendlichen Fortgang die Summe ihrer Wirkungen treu bewahrt und ihr verklärtes Selbst im Strome der Zeit, in der Erinnerung der Menschen verewigt mit sich fortführt. Es steht vor uns wie eine geschlossene Welt, wir schließen diese Welt auf, wir beleben in der Phantasie die ruhende Form und festgewordene Einzelheit, umgeben sie mit den Zeitgenossen, setzen sie in Handlung. Der Künstler wird ebendies ein andermal in wirklicher Ausführung tun und so ist das Porträt der Bausteine zur geschichtlichen Malerei. In doppeltem Sinne; es dient dem Künstler als Studie für das geschichtliche Bild, gleichgültig, ob dieselbe Person darin auftrete, er lernt daran das Ewige des Menschen und doch zugleich die ganze Naturlebendigkeit, die scharfe Spitze der Individualität auffassen; er verwendet aber auch wirklich das einzelne Bildnis, sei es sein eigenes Werk oder das eines früheren Künstlers, als Glied einer historischen Komposition. Vollzieht er aber den Fortgang zum geschichtlichen Bild auch nicht wirklich, so werden, wenn

Digitized by Google

der hiſtoriſche Geiſt in ihm lebendig iſt, ſeine Bilder uns doch zu jener Belebung nötigen, ſie werden erſcheinen, als wollten ſie ſoeben aus dem Rahmen treten und handeln; ſomit führt er jedenfalls den Zuſchauer an die Schwelle des geſchichtlichen Bildes. An keinem Künſtler leuchtet dieſe tiefe Bedeutung der Porträtmalerei ſo ſchlagend ein als an Hans Holbein dem Jüngſten. Dieſer große Geiſt ergreift mit ſeinem Falkenauge das Sittenbild, aber es kann ſich neben dem mythiſchen noch nicht als ſelbſtändiger Zweig entfalten und es iſt ihm auch zu klein für die Größe ſeiner Künſtlerorgane; das rein geſchichtliche Bild aber kann in der inkonſequenten Geiſteskriſe der Reformation ebenfalls noch nicht zur Selbſtändigkeit heraus, er faßt es gewaltig an, beſonders in den Gemälden des Rathauſes in Baſel, aber ihn ſtützt und trägt die Zeit nicht, die äußeren Verhältniſſe kommen hinzu, denn der Künſtler will leben, ſie drängen ihn nach England und hier, zur höchſten Reife gediehen, beſchränkt er ſich (ein Zeremonienbild ausgenommen) auf das Bildnis, tränkt und ſchwängert es aber ſo ganz mit dem Marke des hiſtoriſchen Geiſtes, der zugleich ganz Fleiſch wird im Individuum, daß in dieſen Werken die Geſchichte ſelbſt atmet und lebt, daß das einzelne Bildnis vor uns auftaut, die ſprechenden Lippen mit den fein beredten Mundwinkeln öffnet, mit den hingeſchiedenen Zeitgenoſſen zuſammentritt und gegenwärtig wie im Drama das Schauſpiel erneuert, deſſen Vorhang längſt gefallen iſt. Wir führen nur dieſen Künſtler ausdrücklich an, weil er für das hier beſprochene Verhältnis der Bildnismalerei ſo beſonders belehrend iſt, und verzichten ungern auf eine Charakteriſtik der verſchiedenen Weiſen, in welchen die großen Maler Italiens, die Florentiner, Raphael, die Venetianer, die Deutſchen des ſechzehnten Jahrhunderts, die Belgier Rubens und van Dyk, Rembrandt und andere holländiſche Meiſter, die Spanier jene Aufgabe erfaßt und erfüllt haben, das Bleibende, Allgemeine, Ewige und den naturwarmen Blick des gegenwärtigen, atmenden Individuums ineinander zu ſchmelzen.

Auch das Gebiet des Bildniſſes wird von einigen der Teilungslinien durchſchnitten, die wir durch die anderen Zweige gezogen haben. Wichtig iſt vor Allem der M o m e n t : unbewegte, ſtatuariſche Ruhe, bewegtere Situation vom ſpannungsloſen Geſchäfte (z. B. Leſen, Schreiben) oder naiver Nachläſſigkeit (wie Raphaels herrlicher blonder Jüngling in Paris, der den Kopf in die Hand ſtützt) anſteigend

Digitized by Google

zur bewegteren, empfundeneren, die nur nie bis zur dramatiſchen, wie zu einer entſcheidenden Handlung geſpannten fortgehen darf. Das beſte Bildnis bleibt doch immer das einfach ruhige. Der prahleriſche, Effekt haſchende, auffahrende Wurf nach dem Zuſchauer iſt hier doppelt widerlich, weil er auch ſtoffartig gegen die Eitelkeit und Affektation einnimmt. Kleine, zufällige Bewegungen ſollen nicht von der Art ſein, daß man den Eindruck hat, es ſei ſchwer, darin zu verweilen. — Mit dem Unterſchiede der Situation hängt nun natürlich der Grad des Umfangs auch hier aufs Engſte zuſammen. Zunächſt iſt zu bemerken, daß, wie die Statue (§ 632), ſo und noch viel mehr auch das Porträt, ſelbſt das von mehreren Figuren, ſich auf einen Teil der Geſtalt beſchränken kann: Bruſtbild, Knieſtück uſw. Es wird dies ſogar gewöhnlich vorgezogen werden, ein natürliches Ergebnis davon, daß hier nur die vorzüglich ſprechenden Teile wirken ſollen; es bedarf einer etwas belebteren Situation mit ausführlicherer Darſtellung des Umgebenden, überdies gewiſſer Formen der Tracht, welche die Bildung des Beins für das Auge beleben, um die ganze Figur zu rechtfertigen. Wir führen hier gelegentlich an, daß auch das Sittenbild und die Geſchichtsmalerei halbe Figuren vorziehen kann, wenn Moment und Ausdruck die über den ganzen Körper ergoſſene Mimik nicht weſentlich fordert. — Es geht nun auch die Bildnismalerei dem Grade des Umfanges nach von der einzelnen Figur zur Gruppe von zwei, drei Perſonen, ja zu größeren, insbeſondere Familiengruppen, fort und ebenſo gibt ſie als Grund bald nur einen Farbenton, ein Helldunkel, bald Landſchaft, Zimmer mit Geräten, wohl auch mit einem Haustiere. Wie das Alles mit dem Unterſchied des gewählten Moments ſich verbindet, ſich gegenſeitg bedingt, wäre intereſſant zu verfolgen, hier aber iſt die Betrachtung abzuſchließen mit der Unterſcheidung des Stilbilds und Stimmungsbilds. Es iſt klar, daß dieſer Gegenſatz in dem Gebiete der Bildnismalerei ſchwächer auftreten wird als in den anderen Zweigen, weil der echt maleriſche Stil mit ſeiner ſpezialiſierenden, bewegteren, mehr lyriſchen, mit vollen Mitteln der Farbe wirkenden Auffaſſung und Ausführung hier recht in ſeinem Element iſt. Dennoch iſt der Spielraum groß genug, dem höheren Stiliſieren, der Herrſchaft der Form und der Wirkung der weſentlichen Grundzüge des Charakters mit ſtrengerer Ausſcheidung des Zufälligen und Einzelnen eine Bahn zu öffnen. Das Stilbild ſtellt mit epiſcher Ruhe die einzelne Geſtalt

Digitized by Google

in gediegener Objektivität hin, monumental, der Statue verwandt. Sie erhält dadurch etwas Götterartiges und es gilt auch hier, was zu § 646 bemerkt ist: „Die Geschichte ersetzt, soweit sie kann, den Mythus, der geschichtliche Held den sagenhaften, die Fülle großer Menschen den Gott, der seinen Geist über sie ausgegossen." Die einfachen, strengen, unbewegten Bilder der älteren Italiener und Deutschen gemahnen wie erzgegossene Büsten. Die reife Kunst hat in der Blütezeit am Schluß des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die ehernen Züge malerisch belebt, aber die monumentale Großheit bewahrt. — Daß der plastisch auffassende Stil auch hier vorzüglich mit der Wandmalerei sich verbindet, erhellt von selbst.

§ 709

1 Die geschichtliche Malerei erfaßt als ihren Stoff das allgemein Menschliche in der Konkretion der entscheidenden, mit Namen, Ort und Zeit in das Gedächtnis der Nachwelt eingeschriebenen Handlung und ist daher im wesentlichen dramatisch.
2 Vor ihr liegt also das große Gebiet der geschichtlichen Schönheit (§ 341—378) ausgebreitet und den ersten Einteilungsgrund bildet auch hier, wiewohl nicht in gebräuchlicher Anwendung, der Stoff: zunächst der Unterschied der Zeiten, Völker, der geschichtlichen Idee. Das Mittelalter und die folgenden Jahrhunderte sind malerischer als das Altertum, das aber dennoch einen reichen Schatz von Motiven enthält; die neuere Geschichte bietet große Schwierigkeit durch die Ungunst der Kulturformen. Zum rein geschichtlichen Stoffe tritt die Heldensage, und daran schließt sich als weitere Quelle die Dichtkunst.

1. Das Wesentliche des Grundbegriffs ist zum Zwecke richtiger Unterscheidung schon bei dem Sittenbilde zur Sprache gekommen. Die geschichtliche Malerei behandelt dieselben allgemeinen Gattungskräfte wie die Sittenmalerei, aber in der bezeichneten Zusammenfassung und Anspannung zu der in die Überlieferung sich eingrabenden Tat. Das Wesen des Dramatischen ist in § 684 noch nicht in seiner ganzen Schärfe bestimmt, sondern nur so weit angedeutet, als es dort nötig

Digitized by Google

war. Doch erſieht man ſchon aus jenen erſten Strichen zur Bezeichnung desſelben, wie aus dem äußerlichen Momente, daß ſich hier eine Handlung vor unſeren Augen gegenwärtig erzeugt, eine Darſtellung hervorgeht, welche die Geſchichte auffaßt als eine Bewegung, deren Grundhebel im Innern liegt; die Gegenwärtigkeit iſt Erſchließung des Innern vor unſeren Augen, die Welt wird von innen beſtimmt, der Wille ſpannt ſich zur ſtraffen, entſcheidenden Tat; die Tat ſetzt aber immer einen Boden voraus, wo Andere anders wollen und anders handeln, alſo einen Zuſtand, worin weltbeſtimmende Prinzipien bereit ſind, in Konflikt zu treten, und ſie eben iſt es, die dieſen Konflikt hervorruft. Wir haben jedoch ebendort bereits gezeigt, daß die Malerei als eine zwar dem Ausdruck nach bewegte, der wirklichen Grundform nach aber an den Raum gefeſſelte, ſprachloſe Kunſt, obwohl ſie zu dem Dramatiſchen mehr als die Skulptur berufen ſei, dennoch dieſen feurigeren Geiſt in der beruhigenden Flut des Epiſchen kühlen müſſe (vgl. auch Hotho a. a. O. Vorl. 7). Spezieller ſahen wir die dramatiſche Bewegung gehemmt durch das Gewicht der Mitaufnahme der Umgebung, der hiedurch bedingten Ausführlichkeit in der Darſtellung von Kulturformen uſw., eines Gebiets, das der ſcharf durchſchneidenden Natur der aus inneren Tiefen ſteigenden Handlung notwendig den Raum verengt. Dieſe Schwierigkeiten hindern jedoch nicht, daß in der Malerei ein Zweig ſich bilde, der in Vergleichung mit den anderen, alſo relativ, dramatiſch iſt; nur werden wir allerdings ſogleich ſehen, daß auch das durch die Natur der Kunſtform alſo beſchränkte Dramatiſche ſich nur auf einem Umwege, worin das Epiſche mit ſeiner Breite noch einmal, dann auch das Lyriſche wieder hervortritt, zu Leben und Recht gelangt.

2. Daß der Hauptſtoff aller geſchichtlichen Darſtellung die großen Momente, die Silberblicke ſind, worin die Seele der Geſchichte, die Freiheit, die zur konkreten Verwirklichung ringt, heller durchbricht, wo dieſer ihr Nerv ſich bloßlegt, iſt ſchon zu § 341 geſagt, der jene Darſtellung der geſchichtlichen Schönheit eröffnet, wodurch wir der Kunſtlehre umfaſſend vorgearbeitet haben. Es ſind demnach vorzüglich die Kriſen der Geſchichte, die Kämpfe nach innen und außen, insbeſondere die Revolutionen, nach welchen der Geſchichtsmaler greift. Natürlich ſteht ihm auch frei, die Seitenverzweigungen der Geſchichte, ihre untergeordneteren, weniger berühmten Gruppen zu erfaſſen, die Privatſchickſale ſind nicht ausgeſchloſſen, wenn ſie nur mit dem ge-

Digitized by Google

ſchichtlich Bedeutenden in Zuſammenhang ſtehen, und ein Ulrich Hutten bei Erasmus in Baſel und von ihm abgewichen iſt ein im beſten Sinn hiſtoriſcher Stoff. Nur was dem von der Sonne der Überlieferung matter beſchienenen, von der Kultur entfernten Boden angehört, daher auch nicht geläufig iſt und zu viel belehrende Notiz vorausſetzt, muß der Geſchichtsmaler liegen laſſen.

Die verſchiedenen Sphären des Stoffes an ſich haben auch hier ſich nicht zu einer ſtehend gewordenen Einteilung fixiert, aber es muß, wie in den anderen Zweigen, von der Wiſſenſchaft ein unterſcheidender Blick darüber hingeworfen werden. Überſchaut man nun jenen, im erſten Abſchnitt des zweiten Teils in großen Strichen gezeichneten Schauplatz mit dem Maßſtab in der Hand, den die Lehre vom Weſen der Malerei gegeben hat, ſo erhellt, daß die Stoffe der alten Geſchichte weniger maleriſch ſind als die der mittleren und neueren Zeit bis zum Eintritte der ganz ungünſtigen Kulturformen. Wir mußten dies auch ſchon mehrmals ſo beſtimmt ausſprechen, daß gerade an dieſer Stelle die Erörterung reif iſt, um den Satz wieder zu beſchränken. Der Orient iſt deſpotiſch, ſtabil, aber er hat ſeine Kämpfe, ſeine Revolutionen und Kriege, ſeine tragiſchen Einzelſchickſale, dazu ſind ſeine Kulturformen mehr maleriſch als die klaſſiſchen. Schon dieſe Fundgrube iſt lange nicht erſchöpft, ein Herodot, die hebräiſche Nationalliteratur und andere Quellen ſind noch unendlich reich an ungehobenen Schätzen. Da wir die Kenntnis der alten Kulturformen des Orients jetzt aus reichlichen Anſchauungsmitteln ſchöpfen und auch in den gegenwärtigen und zugänglichen noch Vieles von jenen ſich erhalten hat, ſo iſt die Türe zu dieſem glänzenden Stoffgebiete weit aufgetan. Aber auch die griechiſche und römiſche Geſchichte läßt ſich trotz dem plaſtiſchen Charakter der Formen recht wohl im bewegten maleriſchen Geiſt auffaſſen. Nachdem die Davidſche Schule in akademiſch korrektem, theatraliſch pathetiſchem, die deutſchen Reformatoren, ein Karſtens und Wächter, in ſchlicht großem, aber zu plaſtiſchem und allegoriſierenden Stil dieſe Stoffe ergriffen haben, warf ſich der Zug des echt maleriſchen Sinns mit Recht auf die mittelalterlichen, dann die neueren Stoffe, aber geſichert durch die Frucht dieſer Richtung dürfte die Kunſt nunmehr einſehen, daß ſie in der Oppoſitionsſtellung jener klaſſiſchen Welt auch Unrecht getan und ſich eine Fülle der großartigſten Motive verſchüttet hat. Wächter mit ſeinem ſchlafenden Sokrates, ſeinem Julius Cäſar

Digitized by Google

auf den Ruinen Trojas, Hetsch mit seinem Papirius Cursor und Marius auf den Trümmern von Karthago hatten doch ganz würdig, dieser weniger groß, aber in malerisch wärmerer Behandlung begonnen; die Stoffnot, in der so mancher tüchtige Künstler seufzt, ist lächerlich neben dieser frischen, grünen Weide ringsherum. Wir haben im genannten Abschnitt reiche Fingerzeige zu gewaltigen Stoffen gegeben. Derselbe erspart uns auch eine weitere Ausführung über die Epochen der Geschichte, die an sich mehr malerisch sind. Das sechzehnte Jahrhundert ist besonders günstig, weil es dem Geiste nach der Aufgang der modernen Zeit ist, seine Kämpfe den unsrigen so tief verwandt und seine Kulturformen so phantasiereich sind. Der Inhalt jedes Kunstwerkes soll die Herzen und Geister im Mittelpunkte dessen ergreifen und erschüttern, was sie allgemein menschlich und zugleich mit besonderer Gewalt in der Gegenwart bewegt. Das Schöne aber, das Gesetz der reinen Form, der Tendenzlosigkeit, der unbefangenen Bewegung des Künstlergeistes fordert *vergangenen* Stoff. Bei einer so tief verwandten Vergangenheit, wie jene Zeitepoche, treffen denn alle Bedingungen besonders günstig zusammen und die Schwierigkeit bleibt nur, daß die Ungunst der umgebenden Kulturformen dem Künstler auch die lebendige Vorstellung der vergangenen günstigen erschwert; doch dies ist zwar eine Schwierigkeit, aber kein völliges Hindernis (Guhl a. a. O. S. 85 u. 182 hat eine Äußerung desselben Inhalts in d. Krit. Gängen Teil 2, S. 29*) mißverstanden.) Auch die großen Stoffe der modernen Zeit, die Momente, wo die Idee mit so schneidender Gewalt ihre Furchen gezogen hat, kann sich der Künstler durch diesen Übelstand nicht rauben lassen. Es ist insbesondere der Krieg, der die phantasielosen Formen immer lüftet. Nicht leicht befriedigt ein neueres Werk der Geschichtsmalerei alle Ansprüche, die wir an diesen Zweig stellen, so vollständig wie *Leutzes* Überfahrt des Washington über den Delaware. Der kühne Waffenstreich ist nicht groß an sich, aber entscheidend genug, um ungesucht das Schicksal, die Zukunft, die Idee Amerikas daran zu knüpfen, die angestrengte Fahrt der tapferen Männer durch das Treibeis ein voller Ausdruck der eisern entschlossenen amerikanischen Natur, die kalte, winterliche Luft wirkt mit dem Tun und dem unerbittlich wagenden Ausdruck der Krieger und Bootsmän-

*) S. in der zweiten, vermehrten Auflage derselben (Meyer u. Jessen, München, 1822), Band V, S. 74.

Digitized by Google

ner, in deren Mitte der Feldherr leicht, schlicht und doch lauter Geist und Unternehmung, aufgerichtet steht, harmonisch zusammen, uns ein Bild zu geben, das durch und durch straff, abstringierend, eisen- und stahlhaltig ist, wie der Charakter Amerikas; die Tracht ist malerisch nicht bestechend, aber natürlich und bewegt genug, um der prunklosen Größe und Kraft die würdige Hülle zu leihen.

3. Die Heldensage versetzt ihre Heroen, mögen es nun in Menschen umgewandelte Götter oder aus geschichtlichen Grundlagen entwickelte Typen nationaler Charakterzüge sein, in den, zwar von der Phantasie vereinfachten, Kompler der natürlichen und historischen Bedingungen hinein und gibt ihnen die volle Lebensfähigkeit, die der Maler bedarf. Diese sagenhaft verklärte Geschichte bringt den Stoff in idealer Zusammenziehung dem Maler schon halb verarbeitet entgegen, wie dem Dichter. Mythus mischt sich ein, aber nur nebenher, die Motivierung ist im Wesentlichen naturgemäß menschlich. Cornelius hat sein Bedeutendstes, Reinstes in deutscher und griechischer Heldensage, dort nur in Skizzenform, hier in ausgeführter Freske geleistet; Schnorr hat die Stoffe der ersteren in großen Wandgemälden würdig entfaltet. Die Quelle fließt noch reich und ihre Motive haben den großen Vorteil, daß sie den besonderen Charakter der Unerschöpflichkeit in immer neuen Auffassungen tragen wie alles Urgewaltige. — Die Dichtung ist auch hier (vgl. § 703, Anm.) nur der Kürze wegen wie eine Quelle n e b e n den anderen hingestellt; logisch verhält es sich so, daß sowohl die wirkliche Geschichte als auch die Heldensage erst durch den Mund der Dichter gegangen sein kann, die letztere meist wirklich gegangen ist, ehe sie der Künstler übernimmt; reine Erfindung des Dichters aber muß ihrem Stoff die Lebenskraft und den vollen Schein gegeben haben, als wäre er Geschichte, wenn er Inhalt der geschichtlichen Malerei soll werden können. Einige Winke über die Benutzung der Poesie durch die Malerei gibt die Anmerkung zu § 543; § 683 bestimmt die Grenzen im Allgemeinen.

§ 710

1 Eingreifender und entscheidender sind die Unterschiede, die sich auf die Wahl des M o m e n t s gründen, und an sie schließt sich der Unterschied der A u f f a s s u n g s w e i s e n der Phantasie. Die erste der

Digitized by Google

ſo ſich bildenden Formen faßt die handelnde Menſchheit in einem zwar geſchichtlichen, aber doch einem ſolchen Moment auf, worin die Kulturform, das Gewohnheitsmäßige, das Maſſenhafte vorwiegt. Hieher gehört nebſt Anderem das Zeremonienbild und eine Gattung des Schlachtbilds. Dieſe Sphäre iſt im Ganzen als ſittenbildliche Geſchichtsmalerei zu beſtimmen, der Standpunkt innerhalb des Dramatiſchen der epiſche. Durch die Natur 2
der Sache iſt in vielen Fällen auch ein bedeutender Anteil der Landſchaft und des eigentlichen Bildniſſes motiviert, aber die Verbindung mit dieſen Formen darf ſo wenig als das ſtärkere Gewicht des Sittenbildlichen zu falſcher Miſchung führen.

1. Es beſtätigt ſich nun, was zu § 709, 1 geſagt iſt: das Dramatiſche verſenkt ſich zunächſt wieder in das Epiſche. Die genreartige Hiſtorie, das Sittengeſchichtsbild iſt nicht mit dem geſchichtlichen Sittenbild (§ 703) zu verwechſeln: dieſes gibt geſchichtlich bekannte Menſchen in einem nicht geſchichtlichen Momente; das erſtere gibt ſolche in einem geſchichtlichen Momente, worin aber entweder nicht gehandelt, ſondern nur repräſentiert, oder bloß geduldet, oder zwar gehandelt wird, aber nicht ſo, daß das ſchlechthin Entſcheidende, der aus der Tiefe entſchließende Geiſt dabei zum Vorſchein kommt: das Zuſtändliche, Formelle, Gewohnheitsmäßige, Inſtinktmäßige, darum auch meiſt das Maſſenhafte herrſcht vor; das ſpezifiſche Intereſſe für die Kulturformen wird nicht in dem Grade zurückgedrängt wie im ſtrengen Geſchichtsbilde. Ein bedeutendes Talent hat neuerdings ſowohl im geſchichtlichen Sittenbilde als auch im ſittenbildlichen Geſchichtsbilde Adolf Menzel entwickelt und dabei gezeigt, was ſich auch aus dem Rokoko machen läßt. — Der Paragraph hebt das Zeremonienbild und eine Art des Schlachtbildes heraus. Es wäre noch Manches anzuführen; wir nennen daraus die Darſtellung politiſcher Verſammlungen, ſofern ſie ohne Aufregung in ruhiger Repräſentation gefaßt ſind, militäriſche Muſterungen und Märſche, Wanderungen; der Rückzug aus Rußland z. B. iſt hiſtoriſch, aber kein Handeln, das Menſchenlos an ſchrecklichem Leiden großer Menſchenmaſſen dargeſtellt: dies iſt epiſches, ſittenbildliches Geſchichtsbild. Die zwei genannten Formen ſind im Gebrauche geläufiger Unterſcheidung; das Schlachtbild ge-

Digitized by Google

hört aber hieher nur, wenn nicht im Mittelpunkte der Heros mit solchem Ausdruck hervortritt, daß die Idee, die innere Bedeutung, der nationale, politische Konflikt, welcher die Seele des ganzen Kampfes ist, in entscheidender Weise aus dem instinktmäßigeren, dem inneren Konflikt fremderen Erweisen der Tapferkeit in den Massen sichtbar herausleuchtet. Die neuere Kriegsführung, worin die nationalen, politischen Urheber entweder gar nicht, oder wenn sie, wie z. B. Napoleon, zugleich die Feldherren sind, nicht physisch, sondern nur intellektuell aus der Ferne leitend am Kampfe teilnehmen, gibt daher auch in der historischen Schlacht meist nur zu dieser sittenbildlichen Gattung den Stoff. Es ist schwer, in der neueren Geschichte einen Gegenstand zu finden, wie er in der herrlichen Mosaik von Pompeji, der Schlacht bei Issus, gegeben war: hier steht der Okzident und der Orient, der Jünglingsheros des griechischen Geistes und die zusammenbrechende Herrlichkeit des persischen Despotismus im Schlage der vollen Katastrophe, im Augenblick der blutigen Krise sich gegenüber: das ist echt geschichtliches Schlachtbild. Die Uniformität der Ordnung, Kleidung, Kampfesweise kommt in der neueren Zeit hinzu, den nur genreartigen Charakter zu vollenden. Der Krieg hat allerdings in der neuesten Zeit günstige Kulturformen aufgeschlossen, namentlich in Algier, aber da fehlt es an der monumentalen Größe der Idee überhaupt und in der Erscheinung am eigentlichen Heros; will man einen Abdel Kader als solchen nehmen, so vermißt man ihn doch auf der andern Seite, denn der französische General, so geschickt und tapfer er sein mag, ist doch nicht das, was hier unter jenem Worte verstanden wird: positiver Träger und Vorfechter einer historischen Idee; die Bilder H. Vernets, so meisterhaft sie sind, sind doch nicht reine, sondern sittenbildliche Geschichtsbilder.

2. Geht die Szene eines solchen Bildes im Freien vor sich, so hat eben wegen des sittenbildlichen Charakters die Landschaft große ästhetische Geltung neben dem Vorgang in der Menschenwelt; geht sie im geschlossenen Raume vor sich, so interessiert der Maler auch für Geräte, Architektur usw.; in beiden Fällen wird auf Tracht, Umgangsform, Kampfesweise und dergl. ein Gewicht gelegt, das bei der strengeren Form verschwinden wird. Dies Gewicht der Kulturformen ist schon zu 1. hervorgehoben; hier ist außer der Landschaft noch ein anderer Punkt zu erwähnen: es liegt nämlich in der Natur der Sache,

Digitized by Google

daß der Künſtler in ſolchen geſchichtlichen Aktionen gern eine Zuſammenſtellung von wirklichen Porträts geben wird. Wir haben alſo jetzt ein Gebiet vor uns, wo das Geſchichtsbild nicht nur in das Sittenbild, ſondern auch in Landſchaft und Porträt ſtark hinübergreift; das iſt ganz in der Ordnung, aber es ſollen dieſe beigezogenen Momente dennoch ſekundär bleiben, ſie ſollen nicht ſo überwuchern, daß die Gattung, in welche das Bild gehört, zweifelhaft wird, denn das Geſetz der Reinhaltung der Sphären (§ 696) beſteht natürlich auch hier. Vielfach, auch in der neueſten Zeit, hat man gemeint, eine höhere Einheit von Landſchaft und Hiſtorie ſchaffen zu müſſen; das iſt verkehrt, die Landſchaft ſoll ſtimmend mitwirken, aber nicht für ſich ſpezifiſch in die Äſthetik der landſchaftlichen Schönheit abführen; die landſchaftliche Stimmung als Grund- und Haupteindruck eines Kunſtwerks und das Intereſſe am menſchlichen Schickſal in ſeiner ſpezifiſchen Ausdrücklichkeit heben einander ein für allemal auf. Das Porträt haben wir (§ 708) den Bauſtein des Geſchichtsbilds, dieſes das in Bewegung und Verbindung geſetzte Porträt genannt. Allein es iſt nun entſchieden auszuſprechen, das dasſelbe durch dieſe Einfügung in das bewegte Leben des geſchichtlichen Bilds eine neue beſondere Art der Idealiſierung erfahren muß, noch verſchieden von derjenigen, die es als Gattung an ſich fordert, eine freie Umbildung im ſpezifiſch hiſtoriſchen Sinne. Weniger ſcheint dies nötig im bloßen Repräſentationsbilde, denn da werden die Perſonen in Ruhe dargeſtellt; wo aber Bewegung und Handlung gefordert iſt, da entſteht, wenn der Maler nur Bildniſſe zuſammenſtellt, ein Repräſentationsbild am falſchen Orte: er kann nicht wagen, die Köpfe und Figuren in volle Leidenſchaft zu verſetzen, weil er dann die Porträtzüge künſtleriſch frei verändern müßte. Iſt z. B. der Feldherr und ſein Generalſtab in einem Schlachtbild eigentliches Porträt, ſo verſchwindet eben hier, im Mittelpunkte, das Leben der Schlacht, weil in dieſer Gruppe kein Affekt entwickelt werden kann. Der Geſchichtsmaler muß anders ſtiliſieren als der Porträtmaler, er muß die gegebene Form als ein Feld behandeln, worin große Bewegungen ungehemmt ſich ergießen können. Und das iſt doch auch im ruhigen Repräſentationsbilde nötig: auch hier dürfen die Porträts nicht ganz ſo behandelt ſein, wie wenn ſie für ſich als bloße Bildniſſe vor uns ſtünden; eine gewiſſe Stiliſierung iſt auch hier erfordert. Beſonders reiche, belehrende Beiſpiele liefert zu dem ganzen

Digitized by Google

Inhalte dieſes Paragraphen die Galerie von Verſailles. Daß endlich der Stärke, welche dieſe Gattung den Kulturformen gönnt, ein Maß geſetzt iſt, deſſen Überſchreitung in das Sittenbild abführt, bedarf keiner weiteren Erklärung.

§ 711

Den Standpunkt des Lyriſchen betritt die geſchichtliche Malerei in der Darſtellung ſubjektiv bewegter Momente, die nicht unmittelbar zur Handlung geſpannt, vielmehr meiſt als Nachklang einer vorhergegangenen Handlung und tiefe Empfindung des Schickſals erſcheinen. Das Situationsbild im engeren Sinne dagegen ſtellt ſich zwar auf den Schauplatz der Handlung, ergreift aber Arten des Tuns oder Lagen aus einer Reihe von Taten und Schickſalen, die ihrer Natur nach eine zur Beobachtung des Seelenlebens einladende Dauer zeigen, wozu figurenreiche Ausdehnung häufig noch eine Verwandtſchaft mit dem Epiſchen bringt, während das rein Lyriſche ſeiner Natur gemäß ſich in beſchränkter Figurenzahl darſtellt.

Es iſt ein feiner und doch nicht zu überſehender Unterſchied, der die zwei Formen trennt, welche der Paragraph unterſcheidet. Rein lyriſch iſt, um auch Beiſpiele aus dem mythiſchen Kreiſe zu nehmen, ſoweit er, wunderlos aufgefaßt, bleibende, rein menſchliche Stoffe darbietet, — ein Ecce homo, eine mater dolorosa, eine reuige Magdalena, trauernde Geſtalten, wie z. B. jenes tief wehmütige Bild: Johannes und Maria zum Grabe Chriſti in der Nacht wandelnd, von Zurbaran, Betende, Andächtige, welche die heilige Sage nennt. Als Zuſtand des Gemütes, „pſychologiſch als Glaube, nicht als Geglaubtes" (§ 466), gehört ja jedenfalls die Religion unter die äſthetiſchen Stoffe, und zwar unter die geſchichtlichen, wenn die Perſonen benannt ſind. Es handelt ſich aber von jedem Moment überhaupt, wo das innerſte Weſen des Menſchen ſich in einer Bewegung des Gemütes zuſammenfaßt, aus Blick und Gebärde ſpricht, ohne in ſpannender Weiſe eine reale Veränderung, eine Handlung vorzubereiten. Julie, die neben Romeo den Dolch zückt, iſt nicht ein lyriſcher, ſondern ein dramatiſcher Stoff, aber Julie in unſchuldvoll heißer Erwartung vor der

Digitized by Google

Brautnacht, oder Romeo und Julie ſcheidend nach der Brautnacht: dies iſt lyriſcher Stoff. Es leuchtet übrigens ein, daß, da Empfindungszuſtände, welche entſcheidenden Taten und Schickſalen unmittelbar vorhergehen, meiſt auf dramatiſche Spannung führen, vorzüglich die Momente n a ch ſolchen Entſcheidungen es ſind, die in dieſes rein pſychologiſch ſubjektive Gebiet gehören: ſo Bendemanns trauernde Juden, Jeremias, Eberh. Wächters Jul. Cäſar am Grabe Hektors in Betrachtung über Heldengröße und Menſchenlos verloren, oder ein Scipio bei dem Brande Karthagos in die bekannten Worte ausbrechend. Die rein lyriſchen Stoffe ſind übrigens im ſtreng geſchichtlichen Gebiete ſelten. Das Lyriſche gehört weit mehr dem Sittenbilde an, das ſeine Figuren nicht in die heiße Atmoſphäre der Geſchichte hereinſtellt. Dieſe zeigt immer zu fühlbar auf Tatſächliches hin, ihr Boden iſt zu ſehr mit Keimen oder Nachwirkungen realer Entſcheidung geſchwängert, als daß ſie uns geſtattete, lange bei Empfindungszuſtänden zu verweilen. Auch Empfindungsmomente n a ch bedeutenden Schickſalen weiſen doch meiſt mit zwingender Stärke wieder auf künftige, wie jener Jul. Cäſar, jener Scipio; ſo iſt ein Marius auf den Trümmern von Karthago nicht bloß ein fühlender, ſondern auch ein drohender Mann; ein Napoleon nach ſeiner Abdankung in Fontainebleau (Delaroche) hat zwar keine Taten mehr vor ſich, aber all ſein Schickſal ruht auf Taten, der Boden iſt zu real, um ein ſolches Bild lyriſch zu nennen. Solchen realen, mit Faktiſchem, das bevorſteht oder in die Gegenwart hereinwirkt, durchſättigten Boden nennt man nun im engeren Sinne Situation, und wo die Auffaſſung dieſer Seite ſo entſchieden heraustritt, daß Alles, was Ausdruck des Seelenlebens iſt, unmittelbar als der innere Refler der äußeren, in ſolcher Lage gegebenen Bedingungen erſcheint, da entſteht das Situationsbild, das auf dem Übergange zum eigentlich Dramatiſchen liegt. Von dieſem unterſcheidet es ſich ungleich ſchärfer als vom Lyriſchen: es fehlt ihm der Ausdruck unmitelbarer Spannung zur Tat, die das Dramatiſche bildet, der Augenblick geſtattet pſychologiſches Verweilen mit nur entferntem Anklang oder Nachklang von Spannung, aber das Seelenleben, bei dem wir verweilen, iſt nicht ſo innerlich, nicht ſo ſubjektiv in ſich verſenkt, um lyriſch zu heißen, ſondern real affiziert, mit Objekten beſchäftigt. Faſſen wir z. B. Leſſings Huß vor dem Konzile zu Konſtanz ins Auge, ſo leuchtet zunächſt deutlich der Unterſchied vom dramatiſchen

Digitized by Google

Bild ein. Man erwartet nach diesem Namen den furchtbar stürmischen, drangvollen Entscheidungsmoment der Verurteilung im Dome und findet statt dessen eine Disputation des Reformators mit einer ausgewählten Gruppe von hohen katholischen Klerikern, wozu einige charakteristische Nebenfiguren treten. Da bereitet sich wohl das Schicksal des Märtyrers vor und droht deutlich genug aus den fanatischen Köpfen seiner Gegner, aber unmittelbar tritt die Spannung auf diesen Schicksalsmoment nicht ein, wir verweilen mit psychologischem Interesse bei einer Gruppe wenig bewegter, zunächst nur theoretisch tätiger Charakterfiguren, studieren die verschiedenen Formen und Typen des Fanatismus und der ihn unterstützenden Indifferenz gegenüber dem schlichten Wahrheitssinne des Huß. Der Unterschied vom Lyrischen besteht aber darin, daß diese Personen nicht bloß empfindend in sich versenkt, daß sie vielmehr sichtbar mit Solchem beschäftigt sind, was eine furchtbare Handlung und ein furchtbares Leiden vorbereitet. Dies Beispiel erklärt zugleich den Ausdruck des Paragraphen: „Arten des Tuns". Hieher gehört namentlich auch die Form des erbauenden Lehrens: die Predigt des Paulus in Athen von Raphael ist, obgleich an sich voll Feuer, ein solches psychologisches Situationsbild, ein predigender Johannes, Christus unter gelagertem Volk, so manche ähnliche Stoffe sind Motive für Situationsbilder. Begeistertes Lehren bewegt die Welt, bedingt Schicksale, aber nicht zunächst, nicht unmittelbar; wir verweilen mit spannungsloserem Interesse bei dem Seelenausdruck. Die Summe des Realen, die sich dem erscheinenden Innerlichen im Situationsbild anhängt, besteht sachgemäß häufig auch, wie diese Beispiele zeigen, im Massenhaften, in Figurenmenge. Dieser ganze Kompler kann episch heißen, und es scheint so, wir werden zu dem sittenbildlichen Geschichtsbilde zurückgeführt, allein von diesem unterscheidet sich die jetzt vorliegende Form durch das vorherrschende psychische Interesse. Gallaits Abdankung Karls V. z. B. wäre Zeremonienbild, wenn ihm nicht die tiefe Empfindung der Hauptpersonen seine Stelle im psychischen Situationsbild anwiese. Die Szene hat aber zuviel Reales, um lyrisch heißen zu können. Leonardo da Vincis Abendmahl ist ein Situationsbild, eine Kreuzabnahme, eine Beklagung des Leichnams Jesu ist mehr lyrisch.

Digitized by Google

§ 712

Am reinſten liegt der Charakter dieſes Zweiges vor in der Darſtellung der echt dramatiſchen Momente der vollen Spannung zur entſcheidenden Tat oder des wirklichen Ausbruchs oder der Nachwirkung von Taten, die aber noch weiteres Erſchütterndes im Schoße birgt oder bereits als gegenwärtig zeigt. Das Schlachtbild hat auch hier eine Stelle, wiewohl in ihm auch der ſchärfſte Entſcheidungsmoment ſtark mit dem Epiſchen ſich miſcht.

Das Lyriſche, die Fülle inneren Lebens wird zum Entſchluß, bereitet drohend die Tat, führt ſie im Sturme des Konflikts aus, leidet die Folgen des eigenen Tuns und der Taten Anderer, doch nicht paſſiv empfindend, ſondern auf neue Entſcheidungen gefaßt. In § 684 iſt geſagt, daß die Malerei vorzüglich den ſpannenden Moment vor der Tat liebt, Delaroches Knaben Eduards ſind angeführt, die Szene vor Straffords Gefängnis, Rembrandts Adolf von Geldern, Leutzes Waſhington greifen wir als weitere Beiſpiele aus der Fülle der Kunſtwelt heraus. Zu Szenen des vollen Ausbruchs zählen wir, von Schlachtbildern noch abgeſehen, Werke wie Raphaels Ananias, die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel zu Jeruſalem, Bilder der Gefangennehmung Chriſti, Rubens Simſon und Delila. Ein Cromwell, den Sarg Karls I. öffnend, eine Marie Antoinette von Delaroche zeigen Momente nach erſchütternden Taten, aber ſie bergen weiteren tragiſchen Verlauf zu ſichtbar und ſchlagend in ſich, um ſie Situationsbilder zu nennen; Gallaits Egmont im Gefängnis iſt verurteilt, am nächſten Morgen ſoll er ſterben; das Blutige iſt geſchehen auf Gallaits neueſtem Bilde, aber die Situation weiſt auf eine Zeit der Vergeltung hinaus, nur freilich ſo ſchwach, daß dieſes Werk allerdings mehr zur Sphäre des bloßen Situationsbilds gehört. — Das Schlachtbild tritt hier noch einmal vor uns; es iſt dramatiſch, wenn es die Spitze der Entſcheidung in einer heroiſchen Hauptgruppe zeigt; allein es umgibt dieſen Mittelpunkt, mag er auch eine ſo ſchneidende Kriſis darſtellen wie jene Alexanderſchlacht in Pompeji oder Steubens Entſcheidungsmoment der Schlacht bei Waterloo, doch immer mit einer ſolchen Maſſe von Figuren, Fülle von phyſiſchen Kräften und Kultur-

Digitized by Google

formen, einem so dichten Gerüste äußerer Mittel, daß auch hier das epische Element in größerer Stärke mitwirkt als sonst in streng dramatischen Geschichtsbildern, wo das Anhängende, physisch Bedingte und Bedingende und mit ihm das Massenhafte zurückweichen muß, um ganz dem herausbrechenden Innern des gewaltigen Willens Platz zu machen. Dieser Punkt ist zwar schon öfters berührt, nun aber noch ausdrücklich herauszustellen.

§ 713

Dem Grade des Umfangs nach kann sich das geschichtliche Bild nicht auf Hinstellung einer einzelnen historischen oder sagenhaften Person wie eines Porträts ohne zyklische Beziehung oder ohne das Motiv einer bestimmten Situation beschränken. Im Wesentlichen gebietet die Straffheit des Entscheidungsmoments mäßige Gruppenbildung; dem dramatisch geschichtlichen Gemälde am reichsten dehnt sich, im Gegensatze gegen dieses und gegen das in Figurenzahl noch sparsamere lyrische Bild (vgl. § 711), die epische Form aus.

Der erste Satz ist schon zu § 688 angedeutet. Das porträtartige, situationslose Hinstellen einer einzelnen Figur, das doch nicht Porträtzweck hat und nicht auf dem Wege des Porträtierens zu Stande gekommen ist, sondern zur historischen Gattung gehören soll, gleicht einem vollen Hieb in das Leere. Aus jener in § 708 ausgesprochenen Wahrheit, daß das Bildnis des bedeutenden Menschen einen Eindruck mache, als wolle es sich soeben zur Handlung erweitern, ist auf diese Weise nicht Ernst zu machen. Mit eigentlich mythischen Figuren ist es etwas Anderes, sie können als absolute Wesen in einfacher Majestät thronen, doch treibt die Malerei so stark zum Beziehungsvollen der Situation, daß auch dies nur auf altertümlichem Standpunkte geschieht. Menschen, deren Typus nur durch Überlieferung der Sage gegeben ist oder von denen sich ohne diese Grundlage der einzelnen Künstler eben nach seiner Weise ein Bild macht, können noch weniger als solche, deren Züge man durch Porträts kennt, vereinzelt hingestellt werden; eine Situation soll begründen, warum die Tradition oder die freie Phan-

Digitized by Google

taſſe eines Künſtlers die Züge ſo gebildet hat. Leicht entſteht auch der Verdacht, der Maler habe ein Modell gefunden, das er paſſend Medea, Sakontala u. dgl. taufen und ſo getauft abſtrakt hinpflanzen zu können meinte. In jenem Falle, wo man die Züge durch Porträt wirklich kennt, bleibt doch das erhaltene Bildnis bloßes Material, das der hiſtoriſche Maler in eine Situation ziehen und, wie ſchon früher geſagt, zu dieſem Zwecke weiter umbilden muß. Daß zykliſche Zuſammenſtellung die Sache verändert, iſt zu § 688 bereits bemerkt. — Der weitere Inhalt des Paragraphen bedarf kaum noch einer Erläuterung; er faßt zuſammen, was da und dort ſchon ausgeſprochen iſt, und ergänzt es nach anderer Seite. Der Wille, der die Welt bezwingt und erſchüttert, ſammelt in wenigen, in den Flügelmännern der Menſchheit, ſeine höchſte Kraft; es muß Platz ſein, Maſſen von Figuren und Kulturformen dürfen der aus dem Innern frei hervorbrechenden Handlung nicht den Raum verſperren. Daß dieſe zuſammenziehende Straffheit erſt in der echt dramatiſchen Form des Geſchichtsbildes eintritt, iſt ſchon früher geſagt; ein Spielraum, worin ſich dieſelbe den mehr epiſchen, naturgemäß maſſenhaften, Formen nähert, iſt dadurch nicht ausgeſchloſſen; das Schlachtbild insbeſondere hat uns im vorhergehenden Paragraphen daran gemahnt, es führt zu den größten Ausdehnungen, H. Vernets Überfall der Smalah hat 66 Fuß Länge.) Daß dagegen die größte Sparſamkeit dem lyriſch-hiſtoriſchen Bilde eigen ſein muß, iſt ſchon in § 711 hervorgehoben; dasſelbe wird ſogar die einzelne, in Situationen geſetzte Figur lieben; es geht dies einleuchtend daraus hervor, daß es die ſubjektivſte Form iſt und den innerlichen Zuſtand nicht zur Handlung entfaltet.

§ 714

Das Erhabene des Subjekts und das Tragiſche ent- 1
wickelt in dieſem Gebiet erſt den Reichtum ſeiner Formen und verbindet mit ihrer Wirkung die des objektiv Erhabenen und des einfach Schönen; das Komiſche hat beſchränktere Geltung, kann aber gerade ſeine höchſte Form, den freieren, weltgeſchichtlichen Humor, in ihrer Tiefe entfalten. Der Gegenſatz der Stile offen- 2
bart ſich, vereinigt mit dem Unterſchiede des Materials und der

Digitized by Google

Technik, auf diesem Boden ungleich voller und stärker als auf dem des Sittenbilds.

1. Es bedarf nur einer Verweisung auf unseren ersten Teil, wo die Lehre vom Erhabenen von Fingerzeigen wimmelt, die bereits auf lauter malerische und insbesondere geschichtlich malerische Stoffe hinweisen. Das Tragische gehört vornehmlich diesem höchsten Zweige an, der ja, wie wir gesehen, in seiner bedeutendsten Form auf dem Boden großer, realer Konflikte sich bewegt. Das Erhabene des Raums, der Zeit (natürlich an festen Erscheinungen sichtbar), der Kraft wirkt mit, wie große Naturerscheinungen im eigentlichen Drama mitwirken können, das „den Sturm zu Leidenschaften wüten läßt." Das einfach Schöne in Zusammenstellung mit dem Tragischen ist Hebel der kräftigsten Kontraste, dient als Folie wie die Blume am Abgrund oder wird in das Tragische hineingerissen — wie Margarete in Goethes Faust. Die Posse, der Witz, die milde Ironie, der naive Humor des Sittenbilds hat keinen Platz; das Drama der Geschichte läßt nur den großartigen Humor zu, der die innere Mißgestalt des Bösen, wie Michelangelo nach Dante in den Teufeln, wie soviele alte Maler in den Pharisäern und Peinigern Christi, als äußere Fratze herauswendet, bei rein historischem Stoff aber in der Selbstzerstörung des menschlich Bösen, dem Fanatismus der Leidenschaft, dem Wahnsinn der Parteien, dem Falle menschlichen Übermuts Öl in Fülle findet, seine Flamme zu nähren, seinem tiefen Gefühl der Widersprüche des Lebens ohne jene phantastische Ausschweifung Form zu geben. Eine tiefe Mäßigung ist immer nötig, wenn nicht die Karikatur eintreten soll, von der wir seines Orts sprechen werden.

2. Im Sittenbilde ist der echt malerische Stil naturgemäß im Vorrechte der Herrschaft, der plastische hat sich daher auch erst spät entwickelt; im Geschichtsbilde verhält es sich umgekehrt: hier ist der Beruf des letzteren voller und unbezweifelter, als in irgendeinem Zweige, denn wo es gilt, die großen geschichtlichen Momente in monumentalem Geiste zu verewigen, da ist auch ein Verfahren gefordert, das aus dem Umfange des Realen mit starker Zeichnerhand die wesentlichen Züge heraushebt und diejenigen ausscheidet, welche an die spezielleren Lebensbedingungen erinnern. Allein der rein malerische Stil ist darum nichts weniger als zu untergeordneter Rolle verwie-

Digitized by Google

ſen, wie das Naturaliſieren und Individualiſieren in der Bildnerkunſt; im Gegenteil hat er in der Geſchichtsmalerei erſt ſeinen ganzen Beruf zu erfüllen, indem er den plaſtiſch auffaſſenden Gegner ſtets aufs Neue reizen und mahnen ſoll, daß er ſich mit der Naturwärme und Individualität ſättige und ſeiner Neigung zum Mythiſchen und Allegoriſchen nicht die Zügel laſſe. Es iſt nun dies natürlich zugleich ein Verhältnis zwiſchen Freske und Ölmalerei; dieſe zwei Formen der Technik ſind uns überall als Begleiter jenes Gegenſatzes begegnet, hier aber erreichen ſie mit ihm ihre ganze Bedeutung, ſie werden geradezu Loſungswörter des Kampfes der Stile. Der Kampf iſt dann allerdings zugleich einſeitige Blüte der Hiſtorienmalerei und Reaktion gegen dieſelbe; allein dieſe Seite führt ſchließlich ebendahin, wie der Kampf innerhalb der geſchichtlichen Malerei ſelbſt, denn auch vom Sittenbilde und beziehungsweiſe von der Landſchaft ſoll die plaſtiſche Einſeitigkeit in der Hiſtorie zur innigeren Durchbildung des realen Scheins ſich leiten laſſen. — Dies Alles wird in der Geſchichte der Malerei nun ſeinen Beleg, der Begriff den Körper finden, der ihn zugleich erläutert, und gerade der Schluß der letzteren wird auf dieſen Schluß der Lehre von den Zweigen in gerader Linie zurückführen.

c) Die Geſchichte der Malerei.

§ 715

Die Geſchichte der Malerei iſt ein ungleich mächtigerer, dauernderer, fruchtbarerer Kampf der zwei entgegengeſetzten Stilprinzipien als die Geſchichte der Bildnerkunſt. Der Gegenſatz wiederholt ſich in verſchiedenen Wendungen mehrfach auf beiden Seiten, jede Verſöhnung fällt wieder auf eine derſelben und treibt zu neuer Spaltung. Auch in dieſer Kunſt geht die Geſchichte der *Stoffe* mit der Geſchichte der *Stile* Hand in Hand, und wie der Eintritt des naturaliſierenden und individualiſierenden Stils, ſo iſt das Aufkommen der urſprünglichen Stoffwelt hier nicht Anfang der Auflöſung, ſondern neuen und volleren Lebens.

Digitized by Google

Es ist zu vergleichen, was in § 636 über die bewegende Kraft in der Geschichte der Skulptur gesagt ist. Das Prinzip des indirekten Idealisierens reicht in dieser Kunst zwar hin, bedeutende Schwankungen und geschichtliche Veränderungen hervorzubringen, weil das entgegengesetzte Prinzip, dem die Oberherrschaft gehört, ein so zartes Richtmaß der Schönheitslinie feststellt, daß die feinste Verstärkung nach der Seite der schärferen und naturtreueren Charakteristik schon gefühlt wird, schon Bewegungen, Gegensätze hervorruft; allein die Schwäche des Anspruchs an Geltung, welcher der letzteren Richtung zukommt, ist eben zugleich Ursache, daß wenn dieselbe auf Grund veränderter Weltanschauung über die ihr gesetzte Grenze vordringt, die ganze Kunst nur noch ein halbgelähmtes Leben fristet. In der Malerei dagegen ist das Prinzip des indirekten Idealismus, das wir im Stilverfahren Naturalismus und Individualismus nennen, nicht mit der unbedingten Stärke zur Oberherrschaft gelangt, wie in der Plastik das entgegengesetzte; dieses, das plastische, ist trotz seiner Unterordnung, wie wir gesehen haben, ungleich mehr in Kraft, als in der Plastik das andere, das malerische, das in ihr zu untergeordneter Stellung verwiesen ist, es hat noch volle Mittel, sich zu behaupten und zu wehren, zwei gewappnete Gegner stehen sich daher gegenüber, die gerade das gegenseitige Recht, das Gefühl der Geltung des Gegners auf beiden Seiten, der Reiz des empfundenen Mangels, das Bewußtsein der geforderten Versöhnung und der Widerwille gegen die Opfer, die sie fordert, zu einem großen, vollen, langatmigen Kampfe treibt. In § 676 ist dies schon ausgesprochen und hiemit der innere Hebel, die Seele der Geschichte unserer Kunst aufgezeigt. Noch hat bis jetzt die Literatur derselben diesen roten Faden nicht hinreichend in das Licht gestellt; treffende Gedanken und Ansätze hierzu enthält die sinnige Schrift von A. Teichlein: Louis Gallait und die Malerei in Deutschland usw. Das Tiefe und Schwierige des Verhältnisses ist aber, wie sich nun zeigen wird, dies, daß es sich nicht um abstrakte Gegensätze handelt: der plastische Stil wiederholt den Kampf mit dem echt malerischen, dieser den Kampf mit dem plastischen innerhalb seines Bodens, und auch dies nicht einfach, sondern im Kreise sind wieder Kreise, in einer Beziehung ist das mehr Malerische wieder plastischer, das mehr Plastische wieder malerischer, als dort das Plastische, hier das Malerische, wie es eine andere Schule, Nationalität, ein anderer

Digitized by Google

Meiſter vertritt. Hiemit iſt ſchon geſagt, daß die Geſchichte der Malerei ungleich reicher, in vielfacher Veräſtung fruchtbarer und dauernder ſein muß als die der Bildnerkunſt. Das liegt nun zugleich weſentlich im engeren Anſchluß an die unerſchöpflich fließenden Schätze des Lebens, denn dem naturtreuen und individualiſierenden Stile, wie er nun zum Rechte gekommen iſt, öffnet ſich immer neu die unendliche Fundgrube der Wirklichkeit, weil er nicht wähleriſch eine zweite, in reiner Schönheit der Einzelgeſtalt glänzende Welt in Anſpruch nimmt. Durch dieſe Bemerkung ſind wir zu der anderen Seite herübergetreten: vom Stile zum Stoff. Es iſt die urſprüngliche Stoffwelt, an welche die Malerei, wie wir mehrfach geſehen haben, gewieſen iſt, in deren Bedingungen ſie ſelbſt da, wo ſie noch in der zweiten, mythiſchen verweilt, ihren Gegenſtand hineinzieht, aus welcher ſie denn auch, wie Antäus aus der Mutter Erde, die neue Kraft ſaugt, wenn ihr mythiſcher Lebenslauf im Welken iſt. Die Geſchichte des Stils ſteht in der tiefſten Beziehung zur Geſchichte der Stoffwahl. In der Geſchichte der Skulptur kommt gleichzeitig mit dem mehr naturaliſierenden Stile immer mehr das Sittenbild und der rein geſchichtliche Stoff in Aufnahme und beides iſt hier ein Zeichen, nicht eben des Todes, aber eines Fortlebens, das die Blüte überlebt. In der Geſchichte der Malerei wird uns zweimal dieſe Erſcheinung begegnen: am Ausgange der antiken und am Ausgange der mittelalterlichen Kunſt, aber wenn dort die wachſende Liebe zu den Stoffen der realen Welt ohne Mythus anzeigt, daß ein Ideal, das weſentlich götterbildend war, und mit ihm freilich auch die beſondere Kunſtform, die eigentlich auf ein anderes Ideal führt, in der Auflöſung begriffen iſt, ſo iſt ſie hier ebenſoſehr Anfang einer neuen als Ende einer alten Blüte. Dies iſt bereits im Schluß der Anmerkung zu § 531 berührt. Es verhält ſich alſo mit den Stoffen, wie mit den Stilen: wer das Aufkommen der ſogenannten weltlichen Stoffe beklagt, der muß auch den Sieg des echt maleriſchen Stils als Ausdruck des Verfalls beurteilen, wer dagegen dort naturgemäße Entwicklung ſieht, der findet auch hier nichts Anderes als eine Erhebung der Malerei zu der Form, die ihrem eigenſten Weſen entſpricht.

Digitized by Google

a. Die Malerei des Altertums.

§ 716

1 Nachdem der Orient auf der unreifen Vorstufe der nur mit einfacher Farbe ausgefüllten, das Äußerliche menschlicher Formen, Zustände und Tätigkeiten zwar scharf charakterisierenden, Umrisse-
2 Zeichnung ohne Kenntnis der Perspektive stehen geblieben war, entwickelte sich bei den Griechen die Malerei zur höchsten Vollkommenheit, welche innerhalb eines Standpunkts möglich ist, auf welchem der plastische Geist in dem ausschließend engen Sinne als bestimmendes Prinzip herrscht, daß die Farbengebung nur der Schönheit der Form dient. In diese Grenze eingeschlossen tritt zwar auch hier zugleich mit dem Unterschiede der Entwicklungsstufen des Stils (§ 531) eine relativ mehr malerische nach einer großartig plastischen Richtung auf und mit ihr gelangen, insbesondere nach der Verpflanzung der griechischen Kunst in das römische Reich, in naturgemäßem Kreislauf mehr und mehr die rein auf die ursprüngliche Stoffwelt gegründeten Zweige zum Anbau; aber diese Wendung ist hier Ausdruck des beginnenden Verfalls.

1. Das Wesentliche der orientalischen Malerei ist in Anmerkung 1 zu § 649 bereits bezeichnet und bedarf für unseren Zweck nur noch weniger Erläuterung, wobei wir uns an die ägyptische Malerei halten, denn sie ist die ausgebildetste und bekannteste. Wir wiederholen nicht, wie der symbolische Standpunkt mit seinen Fratzenbildungen und die strenge Herrschaft des Typus in sämtlichen Künsten aller Entwicklung zur freieren Schönheit im Wege stehen mußte, sondern heben zunächst hervor, was diese Malerei trotz allen Mängeln wirklich leistete. Die Zeichnung zeigt denn dasselbe tiefe Verständnis der Formen und Grundverhältnisse des Körpers wie die Plastik (in Indien ist sie auch hier weicher und bewegter, in Ägypten strenger gemessen); aber auch Haltung, Gebärde, Bewegung ist fein und scharf der Natur abgelauscht und fließend wiedergegeben; hier kommt die

Digitized by Google

freie Ausdehnung über das sittenbildliche Gebiet, Landbau, Handwerk, Jagd, Schiffahrt, Spiel, Kampf usw. dem übrigens gebundenen Geiste zu Gute. Die Schärfe dieser Charakteristik geht weiter auch auf die Nationalphysiognomie, selbst auf die des Individuums. Allein es fehlt alle Verkürzung, alle Linearperspektive, es gibt daher keine Komposition, sondern nur Aufstellung der Figuren übereinander und reihenförmig nebeneinander. Daraus folgt, daß die Figur nie von vorn, sondern nur im Profil, häufig mit dem Widerspruch einer von vorn gesehenen Brust, gezeigt wird. Ganz aber fehlt der geistige Ausdruck, es ist seelenlos chronikalische Abschrift des Lebens (vgl. § 637 Anm.). Diese tiefen Mängel sind die notwendige Folge davon, daß die Farbengebung und selbst die Modellierung der einzelnen Gestalt innerhalb der Umrisse ganz unentwickelt ist, daß der Umriß und mit ihm die Fläche, auf welcher er gezogen wird, positiv in Geltung bleibt und nur mit einfachen, durch das Feuer ihrer ungebrochenen Bestimmtheit das kindliche Auge erfreuenden Farben ausgefüllt wird. Es ist die reine Kinderstufe der Malerei.

2. Das griechische Ideal haben wir als ein so durch und durch plastisch auffassendes erkannt, daß jedes weitere Wort darüber, wie auf diesem Standpunkte die Malerei ihr spezifisches Wesen nicht entfalten kann, eitel Wiederholung wäre. Das Bestimmende ist vielmehr auch auf dem Boden der Malerei der plastische Geist, und zwar „in dem ausschließend engen Sinne" usw. Damit ist ausgedrückt, daß der plastische Stil der antiken Malerei mit dem plastischen Stile, wie er im Mittelalter und der neueren Zeit auf dem errungenen Boden des Malerischen selbst wieder auftritt, nichts zu schaffen hat. Es ist ein Anderes, wenn ein Stilprinzip innerhalb der Sphäre, in welcher das zur Herrschaft berufene entgegengesetzte in den wesentlichsten Grundbedingungen diese Herrschaft schon übt, mit relativer Geltung wieder auftritt, ein Anderes, wenn es vor dem Eintritte desselben dergestalt herrscht, daß jene Grundbedingungen noch gar nicht zur Anerkennung und Ausübung gelangen. Die streng plastische Malerei der Alten steht daher ganz außerhalb des Entwicklungsganges, der auf einem Kampfe jener beiden Stile beruht, als eine Welt für sich da, die wir jedoch nachher zu diesem Entwicklungsgange in ein tiefes, belebendes Verhältnis werden treten sehen, ohne daß hieraus ein Widerspruch mit dieser isolierten Stellung entstünde. Diese Stellung im

Digitized by Google

Vorhofe der eigentlichen Geſchichte der Malerei, dieſes Sonderleben in einer Luft, die eigentlich dem ſpezifiſch Maleriſchen fremd iſt, hinderte nicht, daß die Pflanze auf ſolchem Boden zu einer hohen Ausbildung und Schönheit gelangte. Das Leben iſt nicht ſo arm und abſtrakt, daß es ein Gewächs nicht an fremde Bedingungen anſchmiegen und zu einer eigentümlichen Vollkommenheit entfalten könnte. — Die plaſtiſche Beſtimmtheit der griechiſchen Malerei offenbart ſich nun darin, daß die Zeichnung das Herrſchende iſt: natürlich nicht mehr in dem Sinne, wie bei den Orientalen, daß ſie als techniſches Moment die andern Momente des Verfahrens nicht zur Ausbildung gelangen läßt, ſondern, daß einzig die Schönheit, wie die Zeichnung ſie herſtellt, d. h. die Schönheit der feſten Form und der Welle der Bewegung geſucht wird und die Farbe ſie nur unterſtützt. Die einzelne Geſtalt iſt hier ſchön wie in der Bildnerkunſt; Alles, was plaſtiſch iſt, wird mit ſtaunenswertem Schönheitsſinn entwickelt: das reizend Hingegoſſene und doch Gemeſſene jeder Stellung und Lage, der edel nachläſſige Schwung der Körper, der reine Fluß der Falten. Daß der Maler in der Kühnheit der Bewegungen, Tanz, Schweben, Flug über die eigentliche Skulptur weit hinausgeht, widerſpricht natürlich dieſem ſkulptoriſchen Geiſte nicht. Die Modellierung bleibt daher nicht unausgebildet wie in Ägypten, ſondern gedeiht zur größten Vollkommenheit; die Farbe aber, obwohl ſie die Marmorkälte der Form mit dem flutenden Geheimniſſe ihres auf die Oberfläche wirkenden warmen Innnenlebens übergießt, obwohl ſie darüber ſogar hinausgeht, die Reize der einfacheren phyſikaliſchen Akkorde mit ſicherem Gefühl erkennt und ſo ihren Zauber mit der Welt ſeiner zarten Berechnungen nach dieſem allgemeinen Geſetze der Farbenharmonie auch für ſich ſpielen läßt, iſt doch keineswegs zu der Tiefe fortgebildet, daß ſie die Form zum bloßen Moment herabſetzte. Die Form trägt die Farbe, nicht die Farbe die Form. Ferne von jener Verarbeitung, welche der vollen Vertiefung der Phyſiognomik und der unendlichen Miſchung der Temperamente, Stimmungen ihren ganzen Ausdruck gibt, bleibt insbeſondere das Inkarnat, obwohl es über einen Umkreis von Unterſchieden gebietet, einfach, kindlich blühend. Die weiteren Mängel des Kolorits ergeben ſich, wenn man den beſchränkenden Einfluß des plaſtiſchen Prinzips auf die Kompoſition ins Auge faßt. Dieſe iſt reliefartig: ſie verwickelt die Figuren ſo wenig, als möglich, damit ſie ſich

Digitized by Google

nicht störend decken, nicht einmal beschatten, sie stellt sie auf einen wenig vertieften Plan. Die Linearperspektive fehlt nicht, kühne Verkürzungen erwerben sich Ruhm, allein in größerer Anwendung kann sie sich bei der Herrschaft jenes Prinzips nicht ausbilden; Kompositionen von reicherer Verwicklung und einiger Tiefe des Grundes, wie die Schlacht bei Issus, dürfen gewiß als selten auch in der späteren Zeit angesehen werden. Es fällt also die Poesie der Ferne, es fällt das Ahnungsvolle des Zugs in die Tiefe weg, hiemit der volle Zauber des Helldunkels und der Luftperspektive. Ein gleichmäßig ergossenes Licht rückt Alles in vertraute, klare, sonnige Nähe, die Gestalten sind nicht umspielt von den tieferen und feineren Verhältnissen, Durchkreuzungen von Licht und Farbe, nicht getaucht in die geheimnisvolle Welt jener reichen Vermittlungen und Brechungen einer geistig verkochten Farbenwelt; das Dunkel überhaupt hat seine Rolle noch nicht angetreten als der unendliche Schoß, worein die Strahlen des farbigen Lichtes schießen und worin ihre erste Einfachheit in ein neues, reflektierteres Leben übergeht. Dies führt denn auf die Behandlung des geistigen Ausdrucks der Figur zurück: an das blicklose Statuenauge gewöhnt, wird man hier durch ein glühendes Herausleuchten inneren Seelenlebens überrascht, das selbst bis zu so gemischten Empfindungen wie der Kampf einer Medea fortschreitet, welche, die Hand am Schwert, zwischen Rachegeist und Mutterliebe noch geteilt erscheint: zugleich ein echtes Beispiel dramatischer Spannung. Und doch fehlt der Ausdruck jener vertieften Resonanz im Innern, der im Wesen und Geiste der Malerei liegt; er muß fehlen, weil jene Welt der Innerlichkeit nicht entwickelt ist, auf welcher er ruht (vgl. § 682). Ebendarum kann auch die Eigenheit des Individuums nicht bis zu der Spitze geführt sein, welche das generelle Maß der Plastik in eine unendliche Welt selbständiger Charaktermonaden teilt.

Demungeachtet legt die griechische Malerei einen Kreislauf zurück, welcher dieselben organischen Stufen nach Stil und Stoff darstellt, die wir in der ersten großen Periode der neueren Malerei bis zum Schlusse des Mittelalters finden. Zugleich begegnen wir im Wesentlichen den großen Hauptformen der Stilentwicklung, die in § 531 aufgestellt und in der Geschichte der Plastik (§ 640 ff.) nachgewiesen sind. Auf den altertümlich strengen und harten folgt auch hier der hohe oder erhaben schöne Stil, ihn vertritt die attische Schule, an

Digitized by Google

ihrer Spitze Polygnot, der „Ethographos", der nur die großen, würdigen Stoffe der ernsten Götterwelt und Heldensage behandelt. Der anmutige, reizende, rührende Stil, wie ihn darauf die ionische Schule, Zeuris, Parrhasius, Timanthes ausbildet, entspricht der Wendung der Plastik, die in Skopas und Praxiteles sich darstellt. Dieser Stil ist aber zugleich ein wesentlicher Fortschritt im spezifisch Malerischen, und hier drängt sich denn die interessante Beobachtung auf, daß die alte Malerei, so streng plastisch sie auch ist, doch in ihrem Gange selbst auch den Gegensatz der zwei Stile, freilich in schattenhafter Zartheit, kennt und ihn sukzessiv ausbildet. Apollodorus hatte in der Schattengebung vorgearbeitet; die Modellierung versteht jetzt den Schein völliger Rundung zu geben, das Kolorit erfüllt sich mit den Unterschieden der Töne und Übergänge, der Gesichtsausdruck belebt sich, es wird Illusion erzielt. Die Stoffe sind noch Mythus und Heldensage, aber in jenem Gebiete wirft sich der Zug nach Anmut auf das weibliche Ideal, in diesem die subjektiver bewegte, Erschütterung suchende Stimmung auf die tragischen Momente. Dieser Stil nun erreicht eine weitere Fortbildung durch die Sikyonische Schule, die dem entspricht, was in der Bildnerkunst die Lysippische war, aber mit dem Unterschiede, daß, wenn dort die Skulptur an einer zweideutigen Grenze angekommen ist (vgl. § 641 Anm.), hier ein letzter, voller Schritt in der Entwicklung des innersten Wesens der Malerei geschieht, der ein Anfang neuer Blüte sein müßte, wenn die ganze Kunst in diesem Ideal einen Boden hätte, worin sie volle Wurzeln zu treiben vermöchte. Von Eupompos vorbereitet, von Apelles zu ihrer Höhe geführt, geht diese Schule noch weiter in der Ausbildung des Kolorits und Ausdrucks, kühne Verkürzungen zeigen eine Verstärkung des Strebens zu Erweiterung der Tiefe, das schon in der ionischen Schule eingetreten, größere Gruppen haben nun Raum, sich auszubreiten, und eben mit dem erwachenden Zug in die Tiefe steht die Steigerung des Kolorits bis zur Nachahmung von Blitz und Gewitter im innigsten Zusammenhang. Die Anwendung der Enkaustik liefert diesem Streben zum volleren, realen Scheine das entsprechende Mittel. Doch darf man nimmermehr an moderne Vertiefung der Pläne und Durchgeistigung der Farbe denken. Dieser neue Fortschritt ruht auf wissenschaftlichem Bewußtsein; die Malerei gibt sich theoretische Rechenschaft von ihren Gesetzen, wie später in Italien durch Leonardo da Vinci. Damit hängt

Digitized by Google

nun eine wichtige neue Wendung in den Stoffen zusammen. Die mythischen und heroischen werden nicht aufgegeben, aber neben der ernsten Behandlung derselben kommt die komische, travestierende auf — ein Ausdruck der Auflösung dieses Ideals wie die Komödie vgl. § 441 — und zugleich wird die ursprüngliche Stoffwelt in Tierstück, Genre, Bildnis, Geschichte ergriffen. Jenes große Mosaik der Alexanderschlacht in Pompeji ist ohne Zweifel Wiederholung eines Originals aus dieser Zeit. Nach Alexander dem Großen wird das Komische und das Sittenbildliche immer beliebter, die Barbierstuben, Schusterbuden, die Stilleben, die Blumen-, Früchtestücke, die phantastischen Dekorationsmotive und Arabesken. Nur ist Alles noch von mythischem Faden durchzogen, Genien verkaufen die Schuhe usw., auch darf man nicht an eine intensiv ästhetische Behandlung denken, welche gemütlichen Sinn und belauschte Lebenstiefe in diese Dinge legte. Nach Rom übergesiedelt findet die Malerei in dem Naturell des herrschenden Volks mehr Sinn und Talent als die Plastik. Das Tragische wird nicht ohne Erfolg aufs Neue angebaut, aber Scherz, Sittenbild, Porträt, kleine Tierstücke und dergleichen bleiben die Hauptsache; dies entspricht auch dem stärkeren Zuge des römischen Charakters zur Aufnahme der ursprünglichen Stoffwelt (vgl. § 445). Ein spielender, von dem, was die neuere Zeit unter dieser Gattung versteht, weit entfernter Ansatz zur Landschaftmalerei tritt (namentlich durch Ludius) unter starkem Widerspruche der Kunstrichter als neuer Zweig hinzu. Unaufhaltsam aber dringt der Verfall, der schon in Griechenland nach Alexander eingerissen, vorwärts; rohe Stillosigkeit, Luxusdienst, überhandnehmende Pornographie, Schnellmalerei sind Symptome der nahen Auflösung. Es bestätigt sich nun, was wir schon zu § 715 vorausgeschickt haben: was in einer Malerei, deren Leben und Dauer in dem Kunstideale, dem sie angehört, ursprünglich und organisch begründet ist, als Anfang neuen Lebens erscheint, das ist hier das Ende. Die alte Kunst kann das volle Maß des mythenlosen Naturalismus und Individualismus nicht ertragen, das die Malerei ihrem Geiste nach fordert; was diesem entspricht, widerspricht dem Ganzen des Kunstlebens, worin hier die Malerei wie eine fremde Pflanze mit schönen und doch nur halb durchgorenen Früchten dasteht.

Digitized by Google

§ 717

Die Kunst des antiken Ideals als des klassischen (vgl. § 438) hat aber auch in der Malerei die Bedeutung, eine bleibende Vorlage und Bildungsquelle für das Formgefühl der neueren Völker zu sein. Daß sie diesen zunächst im Zustande des Verfalls überliefert wurde, war jedoch günstig für die Lösung der Aufgabe, einen neuen Geist in ihre Formen zu gießen.

Die antike Malerei steht der neueren, wie gezeigt, als eine Welt für sich, getrennt durch die Kluft der Zeiten, entnommen dem Zusammenhang ihrer Entwicklung gegenüber. Allein dies ist nicht das einzige Verhältnis. Alle antike Kunst hat die bleibende Bedeutung des reinen Musters. Einer falschen Deutung dieses Begriffs ist in § 438 durch die Bestimmung vorgebeugt: es müsse zwar auch ein Ideal geben können, worin das Verhältnis des Gehalts zur Gestalt ein ganz anderes sei, aber auch für die Vollendung eines solchen werde die völlige Lösung der zwar einfachern Aufgabe der griechischen Phantasie, worin es keinen Bruch des Geistes mit der Natur gab, musterhaft bleiben. Aus verklärter Ferne leuchtet die klassische Kunst in dieser ewigen Bedeutung zu uns herüber. Für die gesamte neuere Malerei ist allerdings genauer betrachtet nicht die antike Malerei selbst, sondern die Plastik die Quelle, woraus sie in immer erneuten Zügen das reinere Formgefühl trinken soll, denn von den Schätzen der alten Malerei hat uns erst spät und nur annähernd die Aufgrabung der vom Vesuv verschütteten Städte ein Bild gegeben. Dies macht jedoch für die mustergebende Einwirkung im Ganzen und Großen keinen Unterschied, weil ja die alte Malerei selbst eine von plastischem Geiste durchdrungene war. Es ist aber hievon eine unmittelbare Einwirkung zu unterscheiden, nämlich die auf das christliche Altertum. Diesem lag die alte Kunst auch speziell als Malerei noch in unmittelbarer Anschauung vor; das klassisch Vollkommene aber, was noch bestand, konnte keinen mustergebenden Einfluß äußern, weil die wirkliche Kunstübung der damaligen Gegenwart, mitten unter diesen Schätzen erblindet für ihre Schönheit, im tiefen Verfall nur kümmerliche Reste des antiken Formsinns bewahrte. Dieser Zustand bildete den Faden, der von der alten Kunst direkt zu der neueren herüberführte, und der

Digitized by Google

Paragraph ſagt, daß das gut war, weil die antike Kunſt in ihrer Vollkommenheit den zarten Keim des neuen Lebens, das in dieſe Formen eine andere Seele eingießen ſollte, durch die zwingende Macht ihres idealen Glanzes erdrückt hätte. Dies lautet noch ungenau: die Formen ſelbſt mußten verändert werden und doch mußte etwas von ihnen bleiben. Nur der allgemeine Geiſt und Hauch ihres Adels ſollte in freier Weiſe herüberfließen in eine anders geſtimmte Phantaſie, ſo daß dieſe, was dem neuen Syſteme des Ausdrucks, der Haltung und Bewegung, das die chriſtliche Geiſteswelt forderte, nicht entſprach, ausſtoßen und was ihm entſprach, ſelbſtändig wenden und umbilden konnte.

β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüte und Nachblüte.

§ 718

Die Vergleichung des Weſens der Malerei mit den Grundzügen der romantiſchen Phantaſie (§ 447—458) ergibt, daß dieſe in der bildenden Kunſt weſentlich *maleriſch* war. Dennoch laſſen zwei Hinderniſſe, die neue Mythenbildung und der Geiſt aſketiſch weltloſer Innerlichkeit, deren erſteres das letztere überdauert, nicht zu, daß dieſes Ideal die ganze Tiefe und den ganzen Umfang einer ihm übrigens ſo homogenen Kunſt erſchöpfe.

Wir müſſen für die Geſchichte der Malerei die Periode des Mittelalters teilweiſe länger ziehen, als dies in der Geſchichte der Phantaſie geſchehen iſt. Der Verlauf unſerer Darſtellung wird dies begründen; die Überſchrift zeigt es an durch den Zuſatz: Nachblüte, der Paragraph durch den Satz, daß der Mythus den Stilmangel überdauert habe. — Wie wir in der Lehre von der Skulptur überall das Weſen dieſer Kunſt mit einem beſtimmten geſchichtlichen Ideale, dem klaſſiſchen, zuſammenfallen ſahen, ſo iſt es auch in der Lehre von der Malerei ſchwer zu vermeiden, daß nicht in der Erörterung ihres Weſens bereits die Schilderung eines beſtimmten Ideals, mit welchem dasſelbe ebenſo innig zuſammenfällt, des romantiſchen nämlich, hier

Digitized by Google

aber zugleich auch des modernen, hervorbreche. Man vergleiche nur mit der Lehre vom Wesen der Malerei die Darstellung zunächst des mittelalterlichen Ideals in den angeführten Paragraphen: es setzt dem nicht aufgegebenen Mythus ein neues Herz ein, die Gefühlswelt der inneren Unendlichkeit, es schließt die Schätze des subjektiven Lebens auf, es gibt der Individualität ihre Geltung, es bedingt den Überschuß des Ausdrucks über die Form, es behandelt diese physiognomisch, es hebt das Gesetz, daß die einzelne Gestalt schön sein müsse, auf und führt das andere ins Leben, wonach die Schönheit aus der bewegten Gesamtwirkung, welche die Härten der Erscheinung als berechtigt setzt, sich erzeugt, es entbindet das Häßliche und löst es erhaben oder komisch auf und endlich, was die Hauptsache ist: es legt sich in die empfindende Phantasie und taucht in ihr Element auch die bildende, woraus denn eben der besondere Beruf dieser Weltanschauung für die Malerei hervorgeht. Allein ebensowahr ist es, daß der innere Widerspruch im Geiste des Mittelalters, durch den es den neuen Inhalt, die große Wahrheit der Immanenz, wieder in ein mythisches Jenseits hinauswirft (§ 447—450), daß die Beschränkung des Interesses auf die innerlichste Angelegenheit des einzelnen Menschen, die Welt- und Geschichtslosigkeit (§ 452), daß die Negativität des asketischen Standpunkts, die einen ganz anderen Bruch der schönen Form begründet, als den die Malerei in rein ästhetischem Sinne fordert (§ 456), die volle Ausbildung der Malerei nach ihrem spezifischen Wesen wieder zurückhält. Daher entsteht die Schwierigkeit, ob der Zeitmoment, wo diese Schranken sich lüften, als Ausgang des Mittelalters oder als Aufgang des modernen Ideals hinzustellen sei. Doch das Festhalten des Mythus trotz der Lösung aller übrigen Fesseln entscheidet für das erstere.

§ 719

Nachdem die letzten Reste jenes der altchristlichen Kunst überlieferten antiken Erbes (§ 717) durch die byzantinische Malerei in erstarrter Form gerettet worden und die neue Stoffwelt in ihren allgemeinen Linien entworfen ist, beginnt die Durchdringung dieses totenhaft objektiven Stils mit dem neuen geistigen

Digitized by Google

Leben, welche im Gegensatze gegen den entsprechenden Schritt in der antiken Kunst zuerst den Ausdruck der Gesichtszüge beseelt.

Die Vorstufe umfaßt das Altchristliche, sonst auch das Spätrömische genannt, und das Byzantinische. Jenes bezeichnet der Paragraph nach der Stilform mit dem Ausdruck: „die letzten Reste jenes antiken Erbes". Der Umfang unserer Aufgabe beschränkt uns auf wenige kurze Bemerkungen über beide Zeitabschnitte. Nach Überwindung des rigoristischen Abscheus vor aller Kunst als heidnischem Götzen- und Wollustdienste sehen wir bekanntlich die ersten schüchternen Darstellungen besonders in den Katakomben auftreten, sich vervielfältigen, dann, nachdem das Christentum zur Staatsreligion erhoben ist, steigt auch die Malerei an das Licht und schmückt Grab- und Taufkapellen, Basiliken, auch Paläste, namentlich mit Mosaiken. Im Stile, welcher in Gestalt, Gewand, Bewegung, auch räumlicher Anordnung und Ornament die künstlerischen Formen der antiken Malerei in jenem Zustande des Verfalls zeigt, treten allerdings Unterschiede hervor: neben dem schwungvolleren und lebendigeren Zuge der von antikem Gefühle noch sichtbarer geleiteten Hand sieht man eine rohere, härtere Manier, die sich an die schlechtesten Formen der Verfallzeit anschließt und sie mehr und mehr, namentlich in den steifen, schweren Gewändern, zu bewegungsloser Starrheit zusammenzieht. Noch ist von der neuen Seele, die sich in diese Formen legen soll, nichts wahrzunehmen als ein ganz ferner Anklang von Gemüt und Innigkeit, dann eine Haltung feierlichen, großartigen, streng objektiven Ernstes, jener in der freundlichen Neigung Christi zum verlorenen Lamm, den Agapen u. a., dieser besonders in den großen Tribunenbildern der Basiliken. Vom sechsten Jahrhundert an, in der Zerrüttung Italiens, verwildert selbst der schwache Rest klassischen Formgefühls noch mehr und sinkt endlich auf die Kinderstufe des Orients, die dicken Umrisse mit greller Farbenausfüllung, ja noch tiefer herab, da in den plumpen Figuren selbst jedes Verständnis der Form verschwindet. Dem Stoffe nach beginnt diese altchristliche Kunst mit jenen Sinnbildern, die schon in § 460, 2 erwähnt sind; Christus selbst, Szenen des Alten und Neuen Testaments treten nicht in der Absicht eigentlicher, sondern paradolischer, vorbildlicher Bedeutung auf. Doch später und vornehmlich seit der öffentlichen Anerkennung des Christen-

Digitized by Google

tums dringt auch die eigentliche Darstellung ein, es werden die Motive der Gestaltenbildung, Handlung, Komposition, welche in der Geschichte Jesu und der ältesten Gemeinde liegen, benützt und angebaut: wir sehen den Erlöser lehrend, heilend, seine Taufe, seinen Einzug in Jerusalem, die Liebesmahle der ersten Christen; auch Maria tritt bereits als wesentliche Gestalt in den Kreis des christlichen Ideals ein. Selbst der Drang der Malerei zum Individuellen und rein Geschichtlichen dringt vereinzelt schon zutage: in dem traditionell sich feststellenden porträtartigen Typus Christi, der Apostel Petrus und Paulus, in einzelnen profangeschichtlichen und kirchlich zeremoniellen Darstellungen, worin Personen in eigentlichem Bildnis auftreten.

Der byzantinische Stil rettet die dürftigen Reste des klassischen Formgefühles, die im oströmischen Reiche nie bis zu dem Grade verwildert waren wie im weströmischen. Es ist eine Einpuppung auf lange Zeit, denn er dauert und herrscht vom siebenten Jahrhundert bis hinein ins dreizehnte; ein Winterschlaf, eine Versteinerung, welche vom Atem eines neuen Lebens erst wieder erweicht werden, die Einbalsamierung eines Leichnams, der wieder erweckt werden soll. Der Name des Mumienhaften für diese hageren, asketischen Figuren mit den grämlich greisenhaften Gesichtszügen, den gespenstisch großen Augen und schmalen, dünnen Nasen, dem noch antik motivierten, aber spitz gebrochenen Gefälte, der starren Bewegungslosigkeit und steifen, mühsamen Bewegung ist der passendste und hat sich als stehende Bezeichnung eingebürgert. Neben den fühlbaren Reminiszenzen der Form ist auch die Farbengebung an dieser eingefrorenen Gestalt doch nie so tief gesunken, wie zuletzt in Italien, zwischen den sichtbaren Umrißlinien finden sich, wiewohl in den Übergängen scharf abgeschnitten, doch noch Schatten und Mitteltöne. Die Ausbildung der Stoffwelt kommt nicht völlig ins Stocken; zu dem Anbau, den die Gründungsgeschichte des Christentums schon im altchristlichen Stile gefunden, tritt ein neuer Kreis, den die jugendlich hoffnungsfreudige Kirche vermieden hat: das Leiden Christi, insbesondere das Bild des Gekreuzigten, auch das Leiden der Märtyrer, der Heiligen. Daneben ziehen sich profangeschichtliche Darstellungen, Zeremonienszenen, Schlachten, Jagden hin: ein fortdauernder Ausdruck jener ununterdrückbaren Tendenz der Malerei zum Realen. Die Komposition geht häufig ins Figurenreiche, doch in architektonisch symmetrischer Art; in einem

Digitized by Google

Aufflackern lebendigerer Bewegung zeigt sich hier und da stärkeres Nachwirken antiken Gefühls. Mechanisch in unendlichen Kopien vervielfältigten sich die einmal gefundenen, dann typisch festgesetzten Kompositionen. Es ist die despotische Ruhe und Stabilität des Orients, die über dieser eingeschlummerten Gestaltenwelt brütet.

Diese altchristliche und byzantinische Kunstweise bildet denn die große Thesis, den Vordersatz für alle weitere Entwicklung, oder richtiger, die echt antike Kunst gewinnt durch sie jene Bedeutung einer Vorlage für die christliche, die schon in § 717 ausgesprochen ist, freilich nur einer ersten Vorlage, welcher in später Zukunft eine ganz andere Art mustergebender Einwirkung folgen soll, weil es eben jene verhärtete Gestalt ist, in der sie sich in den Anfang der letzteren hereinschiebt. In Rücksicht auf diese Verhärtung, zugleich aber insbesondere auf die Feierlichkeit der großen Hauptbilder, die auch in der byzantinischen Malerei beibehalten werden, können wir diese Epoche als die des strengen und harten, im engeren Sinn objektiven Stils bezeichnen. — Dem Entwicklungsgange der Erwärmung und Beseelung dieser abgestorbenen Formenwelt schicken wir nun die Bemerkung voran, die schon W. Schlegel (Über d. Verh. d. schönen Kunst z. Natur. Werke Bd. 9 S. 306) gemacht hat: die antike Kunst belebt zuerst den Körper, gibt ihm Schönheit und Wahrheit der Form auf Grund einer freien Naturbeobachtung, das Angesicht bleibt noch lange typisch leblos; die neue Kunst geht von der Beobachtung der Seele aus und belebt zuerst die Gesichtszüge, während der Körper und die Gewandung noch unverstanden, steif, dürftig, roh bleibt: der schlagende geschichtliche Beweis für die Wahrheit, daß hier der Ausdruck über die Form herrscht.

1. Der italienische Stil.

§ 720

Mit der ersten Beseelung jenes Typus tritt auch der Gegensatz der Stilrichtungen ein. Das italienische Volk, durch Abstammung und Wohnsitz in lebendigem Zusammenhang mit der klassischen Kunst, bildet den plastisch malerischen Stil aus.

Digitized by Google

Der byzantinische Stil verbreitete sich über die ganze christliche Welt, nach Italien, nach dem Norden, zu den Slaven, Walachen, Neugriechen. Wir teilen aber von hier an die Geschichte der Malerei im Mittelalter nach Nationalitäten in zwei Hälften, deren jede wir getrennt verfolgen. Dieser Nationalitätsunterschied ist zugleich ein Stilunterschied; Italien übernimmt die plastische, der germanische Norden die malerische Richtung: ein Gegensatz, der aber jetzt innerhalb des betretenen Bodens des Malerischen auftritt. Die Italiener sind dasjenige romanische Volk, das in lebendigerem Zusammenhange mit dem antiken Kunstgefühle bleibt. Das Christentum und das beigemischte deutsche Blut hat dem römischen Grundstocke, der übrigens schon ursprünglich einen fernen Anklang von Romantischem zeigt (§ 442), den Geist der Innerlichkeit und Innigkeit geliehen, ohne den es keinen Beruf zur Ausbildung der Malerei nach ihrer wahren Bestimmung geben kann; das Blut der Ahnen, die umgebende Natur, der Adel der Gestalten, die unmittelbare Anschauung der noch erhaltenen Schätze der antiken Kunst sichert ihm aber einen unvertilgbar eigenen Schatz jenes objektiven Bildungsgeistes, jenes reinen und harmonischen Formsinns, welcher nicht zuläßt, daß dieses Innerliche, die Quelle der über die Form hinausgreifenden Tiefe des Ausdrucks, sich bis zu dem härteren, im spezifisch malerischen Stil immer vorausgesetzten Bruch steigere, welcher vielmehr auch das vertiefte Gemüt in warmem und ebenem Fluß in die Gestalt herausführt, auch das einer neuen Welt der Unendlichkeit sich bewußte Innere mit dem Äußeren in ein unmittelbar schönes Gleichgewicht setzt. Dies bleibt in allen den Mischungsverhältnissen der Momente, in welche wir nun diese Richtung selbst sich spalten sehen, die feste, gemeinschaftliche Grundlage.

§ 721

Schon in der Epoche der ersten freien Regung des eigenen Geistes, der mit der byzantinischen Härte noch kämpft und sie allmählich überwindet, spaltet sich die plastische Gesamtrichtung der italienischen Malerei selbst in eine mehr plastische und eine mehr malerische und diese Spaltung verdoppelt sich, indem die florentinische Schule nach einer Seite zwar die erstere Richtung ver-

Digitized by Google

tritt, nach der anderen aber wesentliche Momente des Malerischen ausbildet, wogegen die Schule von Siena die malerische Richtung vorherrschend nur im Sinne des tiefen Ausdrucks innerer Seelenschönheit verfolgt.

Wir fassen zuerst die Bestrebungen des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts bis in den Anfang des fünfzehnten in Einer Epoche zusammen, in der sich die zwei Abschnitte unterscheiden, die man nach Kuglers Vorgang romanischen und germanischen Stil zu nennen pflegt. Schon in dieser Epoche entwickelt die italienische Malerei den geschilderten plastischen Formsinn, dies zeigt der erste Blick selbst auf die Meister des ersten Zeitabschnitts, des dreizehnten und beginnenden vierzehnten Jahrhunderts, auf Cimabue und Duccio von Siena. In ihnen tritt schon ein Gefühl für den Adel der Form und Bewegung, ein schwunghaftes, gemessenes Pathos, ein Fluß in den Falten durch, der uns nicht im Zweifel läßt, daß wir es hier mit einem plastisch gestimmten südlichen Volke zu tun haben, und noch bestimmter liegt dies nicht nur bei den Florentinern, sondern auch den sanften, innigen Sienesen vor, welche im zweiten Abschnitte dieser Epoche auftreten. Der erste Abschnitt ist der Durchbruch der aus der Knospe springenden innigen, glühenden, tiefbewegten Seele des Mittelalters durch den Panzer der toten Objektivität des byzantinischen Stils, dessen Riemen und Schnallen aber noch nicht abgeschüttelt werden. Die innere Kraft wird unterstützt durch jene frühen Studien der Antike und der Natur, die Nikolaus von Pisa macht und in seiner Bildhauerschule zur Anwendung bringt. Auf den Schultern vereinzelter Vorgänger tritt dann Cimabue in Florenz, Duccio di Buoninsegna in Siena auf. Man darf jenen nicht allein nach seinen Madonnen, namentlich der berühmten in St. Maria Novella, beurteilen, worin uns bei starren, von byzantinisch spitz gebrochenen und gestricheltem Gefälte umgebenen Formen der erste Blick der Mutterliebe, Kindeszärtlichkeit, Engelsandacht aus den Köpfen leuchtet; die reifere Beobachtung des Menschen, der Abstufungen des Affekts, edle Zeichnung, Sinn der entsprechenden Gruppierung und Komposition tritt in den Fresken der oberen Franziskuskirche in Assisi zu Tage. Man kann jene Wärme der Empfindung und jene erste Lebendigkeit in Auffassung des Affekts malerisch nennen und so den Anfang einer dop-

Digitized by Google

pelten Spaltung, wonach die mehr plastische Richtung nach einer Seite doch gewisse Momente des Malerischen auszubilden übernimmt, schon hier finden, doch wird dies erst klar, nachdem der Gegensatz der sieneſischen Schule bestimmter hervortritt; im Wesentlichen aber ist der plastische Charakter deutlich genug in Cimabue ausgesprochen, namentlich in seinen ehrwürdigen, statuarisch aufgefaßten Männergestalten, anmutigen Genien und Arabesken. Die Schule von Siena zeigt in dem merkwürdigen Duccio während dieses Stadiums dieselbe Richtung in einer Kraft und Fülle, welche bei entsprechenden Fortschritten den Gegensatz gegen die florentinische, welchen der Paragraph ausspricht, nicht zugelassen hätte; denn auf der berühmten Tafel dieses Meisters sind die kleinen Kompositionen aus der Leidensgeschichte durch Studium des Lebens, des Affekts, der Form selbst im Nackten und der äußeren Bewegung, durch Fülle der Anordnung vielbedeutender als die stille, liebevolle Seele, die aus der Madonna der Vorderseite spricht, ja bedeutender als Cimabues verwandte Leistungen. — Auf diese erste Stufe folgt dann die Entwicklung des Gegensatzes im zweiten Abschnitte der vorliegenden Epoche. Siena schreitet nicht auf der Bahn fort, die Duccio betreten hat; es beschränkt sich im wesentlichen auf die Seelenanmut und läßt der toskanischen Schule des Giotto die Entwicklung alles dessen, was sich vorzüglich an die Zeichnung knüpft. Hier nun aber ist sogleich einer der wichtigsten Punkte, wo es gilt, nicht abstrakt gegenüberzustellen, sondern zu bedenken, daß nur das Übergreifen der Gegensätze ineinander das wahre geschichtliche Leben ist. Giotto und seine Schule stellt sich allerdings auf den Boden der plastischen Richtung, ihr objektiver Sinn erfaßt den religiösen Stoff von der Seite der Tatsache und setzt ihn in Handlung, der verständigere, in gelöster Beweglichkeit doch kältere Geist der Florentiner legt sich vor allem in das Formstudium und demgemäß, wie gesagt, in die Zeichnung; er geht auf den Begriff los und wird daher, wie aller plastischer Stil, gedankenhaft, allegorisiert an Dantes Hand, liebt zyklische Aufreihungen und Anordnungen, die von einer Idee beherrscht sind. Daß dieser Stil die Naturtreue selbst auf Kosten der ästhetischen Gesetze pflegt (wie z. B. in dem Bild Orcagnas, das die Schauer der Vergänglichkeit an drei verwesenden Leichnamen zeigt), können wir noch seinem denkenden, auf den Begriff der Sache streng losgehenden Wesen zuschreiben; aber ebensosehr ist solcher Naturalis-

Digitized by Google

mus ſchon ein Beweis, daß das Maleriſche hier auch auf der Seite des plaſtiſchen Stils vertreten iſt. Ungleich ſchlagender tritt dies jedoch hervor in der reichen, bewegten Entfaltung der Seelenzuſtände, der Affekte, die ſich in einer Ausbildung der Kompoſition, deren durchdachter Linienbau freilich wieder zur plaſtiſchen Seite gehört, voll dramatiſchen Lebens ausbreitet, obwohl die noch ſichtbare Mühe den Bewegungen etwas Hartes und Gewaltſames gibt. Maleriſch ſind aber auch die vielfach eingewobenen genreartigen, oft humoriſtiſchen Motive. Dieſe finden in der reichen Legende mit der Ironie des Naturgeſetzes, die in ihren Wundern liegt, ſattſame Anknüpfung, denn die mythiſche Stoffwelt erweitert jetzt mehr und mehr ihre Kreiſe. Ihre Erweiterung iſt zugleich ein Herausdrängen nach der urſprünglichen Stoffwelt; dies iſt die tiefere Bedeutung ſolcher Einflechtungen, die ſich denn auch keineswegs auf einzelne Züge beſchränken. Der Drang nach der Wirklichkeit ſetzt nicht nur die mythiſche Handlung an ſich nach Kräften in lebendige Realität, ſondern zieht als Zuſchauer oder in näherer Beteiligung bei Zeremonieſzenen Gruppen von Figuren herbei, in welchen neben dem Sittenbilde bereits auch die Geſchichtsmalerei als ſchwacher Keim ſichtbar iſt. Wir haben dieſe wichtige Erſcheinung von nun an im Auge zu behalten und wo ſie ſtärker auftritt, ausdrücklich herauszuſtellen. Wenn nun ſo die plaſtiſche Richtung auch das Maleriſche, und zwar in reichem Maße, in ſich aufnimmt, ſo fehlt umgekehrt der maleriſchen das Plaſtiſche nicht, denn die Sieneſen ziehen ſich zwar jetzt meiſt auf die einfachen Gruppen zurück, worin das unendliche Leben der Liebe zu ſeiner ſtillen Innigkeit ſich ſammelt, nicht zur bewegten Handlung ſich erſchließt, ſie bleiben in der Zeichnung zurück, ohne die Farbe in reicherer Weiſe als für den Zweck dieſes Ausdruckes, zu verwenden; ſie bleiben gebunden von einem Reſte byzantiniſcher Hagerkeit, während die Florentiner die typiſche Feſſel allmählich ſprengen und ihre Schranke nur da finden, wo ihr Können endet; allein in einem Ambruogio di Lorenzo bricht der Geiſt Duccios wieder durch, ja er breitet ſich wie die Giottiſten in handlungsreicher Freske aus und die allegoriſchen Figuren, die jene Darſtellung des guten und ſchlechten Regiments im Rathauſe zu Siena zuſammenfaſſen, ſind von antiker Schönheit. Doch auch die ſtille Seelenanmut dieſer Sieneſen in den holden Madonnenköpfen mit den griechiſchen Naſen kann man nicht im engſten maleriſchen

Digitized by Google

Sinne eine hinter der Form tief in sich zusammengefaßte Innerlichkeit nennen; die Seele ergißt sich warm und liebevoll ohne Bruch in ihre Form. Und dieser Zug fehlt auch wieder auf florentinischer Seite einem Taddeo Gaddi und anderen nicht.

§ 722

Es folgt die Stufe des Übergangs zur höchsten Blüte, die durch einen rührenden Rest von Gebundenheit noch von der Entfaltung der freien Schönheit zurückgehalten wird. Der Gegensatz der Stile bleibt, jede der beiden Richtungen wächst und reift aber nicht nur an sich, sondern füllt sich auch reichlicher mit Inhalt und Form der entgegengesetzten. Die florentinische Schule, die Trägerin des großen Fortschritts, der sich vor Allem auf die Erforschung der Natur und die eröffnete Kenntnis der Antike gründet, erfaßt insbesondere die bisher noch mangelnde Individualität. Die Zweige, die sich rein auf die Kreise der ursprünglichen Stoffwelt gründen, streben am mythischen Stoffe zum Dasein. Die Fortbildung des echt Malerischen im Sinne der lyrischen Gemütstiefe hat die umbrische Schule übernommen, die nun dem innigen Gefühlsausdruck auch die volle Wärme der Farbe gibt.

Das unendlich Anziehende, Liebenswürdige dieser Epoche, die das fünfzehnte Jahrhundert einnimmt und noch in das sechzehnte hineingeht, ist die Naivität, der süße, rührende Rest von Dunkel und Unbewußtheit, der die aufschwellende Rose der Schönheit noch einhüllt, doppelt herzgewinnend, wenn man bedenkt, wie rasch die volle Reife überreif wird und die ganz entbundene Freiheit in Willkür und falsche Bewußtheit übergeht. — Florenz wird nun die große Akademie, insbesondere die große Zeichenschule für die Maler Italiens. Hier, in der Stätte des Wohlstandes und der Bildung, blühen alle Künste auf, hier die Wissenschaft, die erneute Kenntnis des Altertums, hier lehren Griechen schon vor der Eroberung Konstantinopels, gründen Mediceer die platonische Akademie; hier ist es, wo vor das urverwandte Auge des Italieners nun in wieder erkannter Schönheit die

Digitized by Google

klaſſiſche Kunſt tritt, wo zuerſt mit vollem Bewußtſein die antike Skulptur wieder gewürdigt, ſtudiert wird, und daher in dieſem Kunſtgebiet ein Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia erſtehen kann. Die Antike iſt eine zweite, geläuterte Natur, ſie kann irreführen, kann zum Konventionellen verleiten, wenn die Kunſt nicht zugleich auf die erſte, die wirkliche Natur zurückgeht, ihr ewiges, urſprüngliches Vorbild. Das war ſchon in der erſten Epoche neben den inneren Schätzen der Phantaſie der große Hebel der Befreiung vom Typus. Die Florentiner wenden ſich nun mit unbefangenem Wahrheitsdurſte zu dieſem Born, insbeſondere kommt das Studium der Perſpektive, der Anatomie auf, und was nicht in ausdrücklich wiſſenſchaftlicher Weiſe geſchieht, das zeigt dem Maler die aufmerkſamere Praxis, wie denn der große Begründer der neuen Epoche, Maſaccio, durch Auffindung der wahren Geſetze der modellierenden Wirkung des Lichts, der Verkürzung, des Faltenwurfs, der Rundung, die ſelbſtändige Ablöſung der Geſtalt von ihrem Grunde und dadurch er zuerſt den vollen maleriſchen Schein erzielt. Der innere Geiſt aber, den dieſer geniale Meiſter in die Anwendung der neu entdeckten Kunſtgeſetze legt, iſt ein Geiſt der gehaltenen Würde, des Charaktergewichts aus Einem Guſſe, der ſich doch in der ganzen Leichtigkeit und Zufälligkeit der Natur bewegt; er ſchon hat jene würdigen Männergeſtalten, von denen bei der Darſtellung des plaſtiſch maleriſchen Stiles die Rede geweſen, er auch nackte Figuren in voller, reiner Welle der organiſchen Rundung. Von ihm an geht nun der plaſtiſche Zug, der Geiſt der vorherrſchenden Schönheit der Zeichnung in unverrücktem Anſteigen durch dieſe florentiniſche Schule; auch der fromme, beſchauliche Fieſole lenkt nicht aus dieſer Bahn, Benozzo Gozzoli legt ſein ebenſo mildes, doch weltlich freieres Gemüt ſo geöffnet und klar in dieſes Medium, daß wahrhaft antik gefühlte Geſtalten aus dem naiven Epos des Lebens, das er an den Schickſalen der Patriarchen entwickelt, ſich wie erwärmte Statuen ablöſen, der freundliche, ſchlicht warme Dom. Ghirlandajo iſt voll reiner Geſtaltenfreude, die in Figuren, Gruppen, Bewegungen, wehenden Gewändern mit klaſſiſchem Hauche hervordringt, endlich aber ſchlägt das Bewußtſein, daß dies Alles noch nicht genüge, in den ſtrengen Detailſtudien durch, die den Werken eines Andrea del Caſtagno, Ant. del Pollajuolo, Verrocchio jene ſchneidende Härte und Schärfe der Einzelform ohne den

Digitized by Google

harmoniſch ausfüllenden und abrundenden Fluß des Lebens und der Seele geben, bis Luca Signorelli erſcheint, in das ſchroffe Detail wieder die Welle der organiſchen Geſamtbewegung einführt, den Strom des Affekts in die reinere Form leitet, an Meiſterſchaft der Zeichnung und Verkürzung in großen Kompoſitionen alle Früheren übertrifft und ſo als Vorläufer des Michelangelo daſteht. Das Studium in ſeiner plaſtiſchen Richtung iſt und bleibt vor Allem auf das organiſche Gebilde der menſchlichen Geſtalt gerichtet. Nimmt man nun das Maleriſche im Sinne des Ausdrucks unergründlicher Gemütstiefe, religiöſer Innerlichkeit, ſo iſt allerdings nur durch die herzliche Frömmigkeit, die Sabbatfeier und Himmelsfreude des Fieſole dafür geſorgt, daß auch dieſes Moment auf der plaſtiſchen Seite vertreten ſei; die bürgerliche Behaglichkeit, die offene, ſchalkhafte Weltfreude des Florentiners iſt in dieſer Zeit, da es den Menſchen wohl und heimiſch ward auf Erden, noch weniger als in dem vorhergegangenen Jahrhundert geſtimmt, in den myſtiſch gedrängten Kern des chriſtlichen Geiſtes ſich zu verſenken, ſondern ganz darauf bedacht, den großen Inhalt objektiv auszubreiten, in die Realität hinauszuführen. Faßt man aber andere Seiten des Maleriſchen ins Auge, ſo ſieht man dieſe heitere Kühle noch weit umfaſſender und voller als zur Zeit der Schule des Giotto mit der Wärme dieſes Elements ſich ſättigen; Bewegtheit, Studium der Stimmungen, Affekte, Charakterformen, Handlung, das alles entfaltet ſich nach Giottos Anfängen in herrlicher Fülle weiter und weiter. Der Paragraph hebt aber Ein Moment ausdrücklich heraus: die vorhergehende Epoche hatte noch ſtereotype Köpfe, die Grundzüge des Affekts, der allgemeineren Charaktertypen ſind anerkannt und wiedergegeben, aber es fehlt oder wagt ſich nur in einzelnen eingemiſchten Porträtfiguren hervor, das künſtleriſche Gefühl für die unendliche Eigenheit der Individualität; der Maler bildet ſich für die bei allen Unterſchieden gleiche Grundſtimmung eine gewiſſe Geſichtsform, die er ſtehend wiederholt; nicht durchgängig gelangt die florentiniſche Schule jetzt dahin, die eigentliche Spitze des Maleriſchen im Individuellen zu erfaſſen, namentlich Fieſole hat noch die ſtereotype Phyſiognomie, aber die Anderen führen mehr und mehr die einzelne Geſtalt in die Form der porträtartigen Lebenswahrheit heraus. Das Alles ſetzt eine Entwicklung des Kolorits voraus, welche weit über die einfache, ſonnige Farbenhelle eines Giotto ſich erheben mußte, da und

Digitized by Google

dort beobachtet man bereits die feinen Wirkungen haſtiger Streiflichter, einfallender Sonnenſtrahlen, des Helldunkels, des Tons der Luft. Es iſt nun aber insbeſondere das Porträtartige, was uns zu einer weiteren Seite führt. Die Ausbildung desſelben iſt nämlich ein Hauptbeweis von der Stärke jenes Dranges, den tranſzendenten Stoff in die volle Realität hineinzubilden, den wir ſchon in der vorhergehenden Epoche gefunden haben und der ſich nun in denſelben merkwürdigen Erſcheinungen wie dort, aber in erweiterter Ausdehnung kundgibt. Das Maleriſche entwickelt ſich denn vor Allem in dem Sinne fort, daß mit der Handlung das Umgebende zu ſeiner Geltung gelangt; da waren allerdings Einflüſſe von Deutſchland vorangegangen, wo das in ungeteilter Kraft wirkende rein maleriſche Prinzip bereits dieſe Konſequenz in Kraft geſetzt hatte. So wird nun die Handlung in eine Landſchaft, architektoniſche Umgebung, inneren Wohnraum mit Geräten geſetzt, die Tierwelt ſpielt umher, und das Alles iſt mit einem Intereſſe, in einem weit über das Darſtellungsobjekt hinausgehenden Umfang behandelt, woraus deutlich erhellt, daß hier gewiſſe Zweige, die ſich auf dieſe Seite des Stoffes gründen, an das Tageslicht ringen, aber ſich nicht entbinden können, weil der mythiſche Stoff, der für den einzigen und abſoluten gilt, ihnen nur unſelbſtändige Anlehnung geſtattet. Dieſer Zug herrſcht bei der Schule des Giotto mehr in Beziehung auf das menſchliche Leben ſelbſt, und auch darin bleibt die jetzige Epoche nicht zurück, ſondern macht vielmehr die merkwürdigſten Fortſchritte: die Haupthandlung wird ſo ganz in das Reale überſetzt, daß der Mythus eigentlich nur zu einem Motive wird, anderes, rein Menſchliches auszuſprechen: Noahs Erfindung des Weinbaus dient dazu, das Bild einer fröhlichen Weinleſe, die Geburt Eſaus und Jakobs, der Maria, das Bild einer gemütlichen Wochenſtube zu geben, und Anderes. Das iſt Sittenbild, welches noch nicht zur ſelbſtändigen Geburt gelangen kann. Auch das Motiv, Zuſchauer um die Handlung zu verſammeln, kommt nun immer ſtärker auf und hier, in den vom Marke der Geſchichte genährten Geſtalten, den Kriegern, Staatsmännern, Gelehrten der Gegenwart, welche wir ohne eigentlichen Anteil beigezogen und mit der vollen Gediegenheit hiſtoriſchen Gefühles dargeſtellt ſehen, iſt denn noch ungleich entſchiedener als bei der Schule des Giotto, der Zug zu der rein geſchichtlichen Malerei zu erkennen, der,

Digitized by Google

ebenfalls durch die Herrschaft des mythischen Stoffes zurückgedrängt, sich nur als Anhang an diesen lagern kann.

Auf der anderen Seite steht denn die umbrische Schule, die in dem Wege fortgeht, auf welchem die sienesische stehengeblieben. Sie erst öffnet den ganzen Himmel trunkener Andacht, die Tiefen der Wehmut, des unsagbaren Seelenweinens, des süßen, wundervollen Träumens, das sich in das Gnadenmeer des Jenseits versenkt, der Entzückung verzeihender, ewiger Liebe; das weibliche, das Madonnen-Ideal ist ihr wahres Gebiet; ja sie hat es in seiner wahren Schöne und himmlischen Grazie erst geschaffen. In diesem Sinne des vorherrschenden Gemütsausdrucks steht sie noch entschiedener im Mittelpunkte des echt Malerischen als die sienesische Schule, weil sie nun das Element, worin die Tiefe des Innerlichen erst seinen vollen Ausdruck finden soll, die Farbe, zu jener Wärme fortbildet, aus welcher die mystische Glut des Herzens hervorwallt. Allein gerade die Unendlichkeit des Inneren selbst hätte sie in dieser Fülle nicht zum Ausdruck gebracht, wenn sie des Plastischen nicht mehr aufgenommen hätte als die Sienesen. So lernt denn der große Meister des umbrischen Stils, Pietro Perugino, in Florenz Zeichnung und Komposition; allein er fühlt, daß er sich nach dieser Seite wieder beschränken muß, wenn er das Ideal der Innigkeit zur Vollendung bringen will, er steht daher von den großen Kompositionen so weit ab, daß er von nun an nur Szenen stiller Liebe oder stillen Schmerzes, und auch dies nur vereinzelt, in figurenreicheren Szenen behandelt; die einfacheren Gruppen, Madonna mit dem Kind und einigen Heiligen im Wechseltausch beseligender Liebe, sind sein wahres Feld; in der Zeichnung bleibt er wirklich zurück, gewisse Mängel kehren gleichmäßig wieder. Aber diese Zeichnung hat sich doch in der florentinischen Schulzeit Fluß und Adel genug angeeignet, um, verbunden mit der mystischen Tiefe des Ausdrucks, ein Ideal zu erzeugen, das man nur mit der deutschen Malerei vergleichen darf, um zu begreifen, daß der Italiener mitten im echt Romantischen immer noch plastisch bleibt. Denn hier wirkt die Grazie der Form auf den Ausdruck so zurück, daß das in sich konzentrierte Herz als ein solches erscheint, das doch gegen sein eigenes Sinnenleben und die Natur umher nicht in hartem Bruche zurücktritt, vielmehr als wahrhaft schöne Seele die Quelle der äußeren Grazie schon in sich, in der inneren Grazie trägt. Das aber leuchtet ein, daß ein solcher

Digitized by Google

Stil nicht ebenso die anderen Seiten des Malerischen, insbesondere die Individualität, ausbilden kann wie der florentinische: der einmal gefundene Typus für diese Art des Ausdrucks wiederholt sich wie ein Götter-Ideal mit geringer Mannigfaltigkeit.

§ 723

Im Ausgange des Mittelalters ersteht aus diesen Bedingungen 1
eine Blüte der Malerei, welche im freien Dienste der Religion die Stoffe derselben zur reinen Schönheit erhebt und hiemit den Bund mit derselben, während sie ihn vollendet, im Grunde, wiewohl noch nicht in der Tat, löst (vgl. § 63); nur vereinzelt wird die ursprüngliche Stoffwelt, mit erwachter Sinnenfreude der klassische Mythus aufgenommen. Diese Blüte schafft einen Stil, 2
der durch das höchste Maß der Verschmelzung mit dem echt Malerischen, welches innerhalb der plastischen Richtung möglich ist, in ähnlicher Weise absolut und musterhaft dasteht wie die antike Kunst, deren innige Aneignung ihm selbst zu Grunde liegt.

1. Das dialektische Verhältnis der Geschichte der Kunst zur Geschichte der Religion ist nicht nur in § 63, der hier als Hauptstelle angeführt ist, sondern so vielfach dargestellt, daß wir hier ganz kurz sein können. Der erste Teil behandelt es auch in § 27, zu § 63 wird insbesondere auf die Krit. Gänge des Verf. Bd. 1 S. 183—187*) hingewiesen, im zweiten Teil siehe §§ 417. 418. 464. 466; im gegenwärtigen hat zuletzt § 695 den Gegenstand wieder aufgenommen. Nirgends so wie in der herrlichen Erscheinung des reifen Ideals der italienischen Malerei sieht man bewährt, wie die höchste Blüte jenes Bundes bereits eine Lockerung ist. Man kann daher auch die kirchlichen Werke der großen Meister frei bewundern, ohne irgend mit ihnen und ihrer Zeit Gemeinschaft des historischen Glaubens an den Stoff zu haben: dieser ist rein künstlerisches Motiv geworden. Raphaels Madonnen sind die ewig schöne reine Weiblichkeit, die keusche Mutterschaft, die Mutterliebe und alle Liebe, Michelangelos jüngstes Gericht ist die ewige Gerechtigkeit; von der Frage über die Existenz der

*) S. die zweite, vermehrte Auflage derselben, München, Meyer u. Jessen, Band V, 1822, S. 17—20.

Digitized by Google

Gegenstände, über die Möglichkeit der Tatsachen kann dabei völlig abstrahiert werden. Man meine aber ja nicht, wir wiederholen mit diesem Satze nur dasselbe, was in der Begriffslehre des Schönen von der ästhetischen Interesselosigkeit, der gegen die Existenz des Gegenstandes gleichgültigen reinen Formfreude gesagt ist, und wir widersprechen unserer Behauptung, daß die Stoffe der Kunst Gegenstände möglicher Erfahrung sein sollen. Man kann fordern, daß der Gegenstand nach Naturgesetzen möglich sei, ohne darum im Geringsten ein Interesse für seine wirkliche Existenz in Anspruch zu nehmen, man kann gegenüber einer gegebenen Kunst von dieser Forderung abstrahieren, ohne sie darum aufzugeben, ohne zu vergessen, daß eine Zeit, in deren Bewußtsein die transzendente, mythische Abbreviatur der Dinge nicht mehr lebt, nie dahin zurückkehren kann, den ewig wahren Inhalt, den diese Bilder bergen, wieder in sie zu legen; es ist in jener Abstraktion ein unverkennbarer Vorbehalt, ein „obwohl" ein „trotz" (z. B. trotz der grassen Theologie im jüngsten Gericht). Auch im Künstler kann ein Verhältnis des Gemüts, wie es einst in diesen Stoffen wurzelte und doch frei ästhetisch über ihnen schwebte, so nie wiederkehren, es ist einzig. — Wie gewaltig nun allerdings die ursprüngliche Stoffwelt aus der Transzendenz bereits herausringt, erkennt man an jenen berühmten Schlacht-Kompositionen des Leonardo da Vinci und des Michelangelo, an jenen Porträtgruppen in Raphaels Disputa und Vertreibung des Heliodor, wo wir die Erscheinung, die wir schon bei Giotto und den Florentinern des fünfzehnten Jahrhunderts gefunden, in der höchsten Potenz wieder auftreten sehen, noch mehr aber an der Schule von Athen, die ganz mythenlos ist. Raphael genießt nun aber auch jenen großen Vorteil, den geschlossenen Mythus der heiligen Geschichte in seine erste Öffnung, in die Ausströmung des Geistes auf die Apostel und ersten Gemeinden verfolgen zu dürfen und somit den Boden der wirklichen Geschichte gleichsam auf seiner Schwelle, wo jener Geist schon Männertat wird, zu betreten (vgl. § 695, Anm. 1). Nach anderer Seite bewährt sich die freie Universalität und Gelöstheit des künstlerischen Geistes durch die anmutvolle, in edlem Sinnenfeuer und in energischem Gefühl heroischer Mannesgröße erglühende Aufnahme des antiken Mythus. Wir haben diese Erscheinung in § 703 bereits gewürdigt.

2. Entstanden ist dieser Stil neben der Fülle anderer vorberei-

Digitized by Google

tender Momente durch die lebendige Frucht, die nun das schon in der vorhergehenden Epoche wiedererstandene Gefühl und Studium der Antike trägt. Er ist so eine relative Einheit des Klassischen und Romantischen: eine relative, denn es bleibt noch eine schwerere Verschmelzung zu vollziehen, die nämlich, wo auch der in seine ganze Bestimmtheit verfolgte malerische Stil in diese große Schule der Form geht. So nun aber durchdrungen von der Antike hat der plastische Stil der Malerei doch zugleich des echt Malerischen soviel, als immer in dieser Richtung möglich ist, in sich aufgenommen; wir werden dies sogleich als Hauptmoment in Raphaels Bedeutung erkennen. Da kehrt denn in anderer Weise wieder, was von der Antike gilt: wie diese von *ihrer* Weltanschauung aus für die Plastik genau das mustergültig rechte, zarte Maß des Naturtreuen und Individuellen in die reine Form des Schönen aufgenommen hat und daher als ewiges Muster, ewige Vorlage und Bildungsquelle dasteht, so dieser hohe Stil der italienischen Malerei, indem er die absolute Linie darstellt, bis zu welcher die plastische Richtung in *dieser* Kunst das echt Malerische in sich aufnehmen kann. Was die alte Kunst für alle Zeiten ist, das ist dieser Stil vom sechzehnten Jahrhundert an für die weitere Zukunft: ein anderer Stil, der spezifisch malerische, stets in Gefahr, das Maß, den Adel, den festen Halt zu verlieren, hat für immer an diesem reinen und ewigen Muster hinaufzublicken und jene Stätten, wo seine reine, aus dem Herzen der Romantik getränkte Götterwelt thront, sind das Athen, wohin jeder Maler wallfahren sollte. Die neuere Zeit hat nun also zwei große Muster, die Antike und die großen Italiener. Tiefer genommen enthalten diese bereits jene in sich, stellen bereits eine angeeignete Antike dar. Der Rückgang auf die Antike selbst ist uns darum nicht erspart, wir sollen sie uns selbsttätig aneignen, aber zugleich ist es unendliche Förderung, daß wir bereits eine vollendete Form warmer und freier Aneignung vor uns haben, daß es nicht ein einfacher, sondern ein geteilter Takt ist, durch den wir auf das Altertum zurück und von da wieder zur Gegenwart herblicken. Die weitere Geschichte wird dies zeigen.

§ 724

Diese ideale Stilbildung, auf Grundlage neuen, ernsten Naturstudiums und wissenschaftlicher Erkenntnis geschaffen von *Leo-*

Digitized by Google

nardo da Vinci, teilt sich aber noch einmal, und zwar so, daß das Erhabene in der Energie der Form, der plastische Stil in gewaltig bewegter Erscheinung durch den Florentiner Michelangelo seine Höhe erreicht, wogegen Raphael vom Standpunkte der reinen Schönheit das Ganze erfaßt, indem er mit der umbrischen Farbe und Grazie der gemütvollen Innigkeit die florentinische Zeichnung, Komposition, Fülle der Charaktere, Individualität, Handlung bis zur vollen Kraft des Erhabenen vereinigt.

Alles Studium und Bewußtsein der Kunstgesetze, das in der florentinischen Schule sich bereits entwickelt hat, faßt sich in Leonardo da Vinci zusammen. Er ist der eigentliche Lehrmeister der Blütezeit. Schon die vorhergehende Epoche schöpfte ihre Kraft neben der klassischen Kunst aus der ewigen Quelle der Natur; Leonardo mit seinem Denkergeiste lehrt und zeigt erst gründlich, wie man schöpfen muß. Er ist aber ebensosehr schaffender Künstler, nur kein fruchtbarer; denn außer dem theoretischen Drange teilt auch die in mehr als Einer Kunst geniale Vielseitigkeit, die ihn wie die andern großen Meister dieser Zeit auszeichnet, seine Tätigkeit. Leonardo ist der Schöpfer des vollendeten Stils und darf als die Einheit dessen aufgefaßt werden, was sich auch auf dieser höchsten Stufe noch einmal spaltet. Denn zur florentinischen Klarheit bringt er zugleich das Gefühl der Innigkeit, das weiche Gemüt und die entsprechende Form der sanften Grazie; nach dieser Seite hat er in Mailand ein dem umbrischen verwandtes, nur weniger mystisches Element des Ausdrucks rührend milder, durch ein unsagbares Lächeln bezaubernder Schönheit der Seele vorgefunden, das in seiner reichen Brust den einstimmenden Klang traf und verstärkte; was die Farbe betrifft, so ist er freilich kälter als die Umbrier, aber fein, sorgfältig und gründlicher Forscher des Helldunkels. Weiblich sanft in diesem Gebiete der Anmut ist er zugleich ganz Mann. Die große Charaktergruppe, die Handlung als ein entbrannter Kampf kriegerischer Kräfte, die tief tragische Situation ist ebensosehr sein Element als die stille Gruppe aus dem Liebeleben der heiligen Familie, und zwischen den energischen Männergestalten des heiligen Abendmahls sehen wir das Ideal der Milde und Seelenschönheit in Christus und Johannes. Hier der Maler des intensiv ge-

Digitized by Google

ſchloſſenen Gemütskerns iſt er dort der Meiſter der reichſten Expanſion. Er iſt es nun aber vorzüglich, der jene Charakterſchärfe in Zügen des Affekts und der Individualität, welche ſchon ſeine Vorgänger in die reine Linie der Zeichnung einzuführen begannen, zu dem vollen Maße fortbildet, das der plaſtiſch maleriſche Stil erträgt. Seine Karikaturen ſind Zeugen davon, wie er das Charakteriſtiſche durch Überladung ſich klarmacht, um der flachen Allgemeinheit zu entgehen; das Porträt, das nun immer ſtärker in die Bedeutung einrückt, die wir ihm zugeſchrieben, unterſtützt ihn in dieſer Richtung auf das Beſtimmte und Individuelle. So erzeugt er eine Fülle von Charaktergeſtalten, die er, darin wieder ganz Florentiner, durch wunderbare Weisheit rhythmiſcher Kompoſition zuſammenhält. Seine Nachwirkungen in Mailand äußern ſich darin, daß jener Zug ſüßen, weiblichen Seelenzaubers nun durch die Klarheit der reifen Zeichnung es vermag, die liebliche Dämmerung des Gemüts in den hellen Tag der Gegenwart zu ſtellen; wir nennen unter den Meiſtern dieſes Stils nur den herrlichen Bernardino Luini.

So ſehen wir denn in dieſem großen Lehrmeiſter der Blütezeit vor Allem die Kraft ausgeſprochen, Gegenſätze zu verſchmelzen. Und dieſe Macht der Konkretion, die ein Hauptmerkmal des Genius iſt, ſoll in noch höherer Potenz auftreten. Aber ehe dies geſchieht, wirft der Geiſt der Geſchichte noch einmal eine einſeitige Kraft wie einen mächtigen, gewaltigen Aſt aus ſeinem Stamme und dieſe Erſcheinung bewirkt, daß die Krone des Baumes, die folgende höchſte Einheit, ſelbſt wieder auf die eine Seite eines Gegenſatzes zu fallen ſcheint, ja in gewiſſem Sinne wirklich fällt. Dies iſt das Schwierige, was die Vergleichung des Michelangelo und Raphael leicht verwirrt. In welchem Sinne Michelangelo plaſtiſcher Maler iſt, haben wir zu § 681 bereits zur Sprache gebracht. Er iſt trotz der Zurückſtellung des Farbenelements, das er zwar für ſeinen Zweck tiefer durchbildet, als es ſcheint, maleriſch durch ſeine ſtürmiſche Bewegtheit, aber in beſonders ausgeſprochenem Sinne plaſtiſch durch das volle Übergewicht, das er auf die Form, recht auf die nackte Form legt. Er hat wenig Individualität, nur die allgemeineren Typen der Affekte und Charaktere nimmt er auf; er veredelt ſie nicht durch plaſtiſch ſchönes Profil, ſeine Köpfe ſind bisweilen gemein. Dies ſcheint wieder eine maleriſche Verirrung, allein was ihn vom ſchönen Ebenmaß abführt, iſt

Digitized by Google

nicht Überschuß des Ausdrucks über die Form, sondern ein Ideal der Kraft, das ein Riesengeschlecht von übergewaltigen Muskeln und Knochen in den Titanenkampf mit einer göttlichen Macht führt, die nicht im linden Säuseln, sondern im Zorneseifer des auf Wetterwolken fahrenden Jehovah erscheint. Dieses Kraftideal ist und bleibt aber mehr plastisch als echt malerisch; es ist das Erhabene im Sinne bildnerischer Auffassung. Selten ergreift Michelangelo auch die Grazie, aber auch sie wird in seiner Hand erhaben und führt uns weibliche Gestalten vor Augen, die bei aller runderen Welle der Form doch demselben Riesengeschlechte angehören wie seine schrecklichen Männer. Am meisten malerisch ist ein Ausdruck tiefer, divinatorischer Verzückung, den er besonders jenen Sibyllen, Propheten, Vorfahren der Maria geliehen. Dieser Zug vererbt sich vorzüglich auf einen Meister aus jener florentinischen, an die großen Vorbilder sich anschließenden Gruppe von Klassikern im Sinne vollendeter Virtuosität, denen in der durchgebildeten Beherrschung der Form öfters die Seele entschwindet, auf Fra Bartolomeo. Andrea del Sarto, bald würdig, bald bürgerlich gemütlich, oft gewöhnlich im Ausdruck, hat doch auch häufig dieses mystische Blicken und Kreisen der in beschattete Höhle gestellten Augen.

Neben diesem Maler der Erhabenheit, diesem gewaltsamen Michelangelo, steht nun die reinste Blume italienischer Malerei, Raphael, mit dem vollen Dufte der Anmut. Diese Anmut ist die der inneren Seelenschönheit; Raphael ist Umbrier und geht von der umbrischen Schule aus, von welcher er auch die Wärme der Farbe mitbringt. So scheint er zu stehen oder steht wirklich, was die Grundformen des Schönen an sich betrifft, auf der Seite des einfach Schönen gegenüber dem Erhabenen; was die geschichtlichen Hauptstufen des Stils betrifft, die wir nun hier wieder aufnehmen, auf dem Boden des reizenden und rührenden Stils gegenüber dem hohen, und was die Richtungen der Malerei betrifft, auf der Linie der relativ malerischen im Gegensatze gegen die plastische. Allein Raphael ergreift von seinem Boden aus die gegenüberstehenden Formen in ganz anderer Tiefe, Fülle, Ausdehnung als von umgekehrter Seite Michelangelo: er öffnet den geschlossenen Kern, worin der Eintritt des Göttlichen in die Welt als stilles Leben der Liebe sich zusammenhält, zur reichen Handlung, zur vollen Energie der Charaktere; starke Männerseelen in starken Körpern schrei-

Digitized by Google

ten fort zu dem Sturm und Blitze der Tat, worin der Geist mit gehobenem Arme ganz als Macht wirkt, und vom Bilde des Kampfes erhebt er uns zur thronenden Majestät göttlicher Hoheit und in die reine Luft wunderbarer Begeisterung; Raphael ist nicht bloß der Maler still rührender, lieblicher Madonnen, heiliger Familien, reizender Engelknaben, sondern ebensosehr mächtig bewegter Aktion und zugleich höchster Verherrlichung, visionärer Entrückung jenes in Maria und Christus persönlich beschlossenen Ideals, das er wie kein Anderer durch alle Stadien begleitet, über alles Irdische; so fällt er denn auch nicht einem hohen Stile gegenüber auf die Seite des reizenden und rührenden Stils, sondern er vereinigt damit den hohen, nur daß dieser in seiner Trennung und Ausschließlichkeit durch Michelangelo allerdings eine Gewalt erreicht, die in jener Harmonie, worin das Erhabene selbst schön bleibt, nicht möglich war, die aber ein Raphael auch nicht wollen konnte. Die Einheit der Anmut und Würde, die wir in Leonardo da Vinci fanden, ist in Raphael zu einer ganzen Welt ausgebreitet, aber die Anmut ist in dieser Welt das Herrschende, beherrscht auch die Würde. Diese weltumfassende Weite wäre nun nicht denkbar, wenn Raphael nicht nach der spezifisch künstlerischen Seite vom umbrischen Standpunkt aus die florentinische Zeichnung in ganz anderem Maß als sein Meister Pietro und dazu die florentinische Komposition sich angeeignet hätte. Nun aber enthielt diese Reinheit der florentinischen Formgebung bereits den angeeigneten Geist antiken Formgefühls in sich; wenn Raphael zugleich durch Anschauen der Antike selbst sich bildet, so schöpft er aus doppelter Quelle und zu diesem Schöpfen bringt er das griechische Auge bei romantischem Herzen mit. Er vorzüglich stellt also auch jene Einheit des Klassischen und Romantischen (§ 723 Anm. 2) in sich dar und faßt den goldenen Inhalt des christlichen Geistes in die silbernen Schalen des Altertums; dieselbe Einheit bestimmt sich aber näher als die Einheit der florentinischen und umbrischen Schule. Raphael hat einen Zauber der Linie, eine Welle, ein Oval der Köpfe, ein Neigen, Beugen des Hauptes und Halses, eine Zeichnung der Figur, der Hand, des Beins und darin einen Ausdruck himmlischer Liebe, Reinheit des Daseins, die nur ihm eigen ist, so nicht wiederkehren kann. Mit diesem Steuer des Schönheitsgesetzes in der Hand ist er nun auch schlechthin sicher, die rechte Mittellinie in Einlassung der Individualität zu treffen, und wenn

Digitized by Google

bisher diese Seite des Malerischen von den Florentinern kräftiger als von den in anderer Beziehung mehr malerischen Umbriern gepflegt war, so ist es jetzt der Eine Mann, der Umbrier, der auch hierin das Höchste erreicht und in weiterer Ausdehnung und Entwicklung dessen, was schon Leonardo da Vinci getan, jenes in § 723, 2 ausgesprochene absolute Maß der Verbindung des normal Schönen mit dem Individuellen innerhalb des italienischen, plastisch-malerischen Stils hinstellt. Die wesentlich charakterbezeichnenden, porträtartigen Züge des einzelnen Menschen können mit musterhafterer Aussonderung der unwesentlichen, zufälligen, die Großheit des Stiles störenden Züge nicht in den Kreis des Schönen hereingezogen werden. Hierin unterstützt auch ihn das eigentliche Porträt, das er mit demselben Geiste stilisiert und doch, wie es der Zweig verlangt, in die nähere, empirische Ähnlichkeit hereinführt. Die Farbe hat er in jener Wärme der Seelenglut von seinem Meister übernommen und führt sie im Bildnis bis zur Vollendung venetianischen Kolorits heraus; dies jedoch nur im Einzelnen, denn auf diesem Punkt öffnet sich ein neuer Weg, den er nach seiner Richtung nicht bleibend einschlagen konnte.

§ 725

1 Die italienische Malerei tritt mit einer bedeutenden Entwicklung noch über die Zeitgrenze des ausgehenden Mittelalters hinaus. Die Manier dringt ein, in der Nachahmung Michelangelos als
2 Schwulst, mit Correggio als falsche Grazie nervös erregter Empfindsamkeit. Aber neben dem Verfall entbindet sich eine neue Macht: die echt malerische Schönheit des Helldunkels durch Correggio, des zu seiner spezifischen Magie erhobenen Kolorits durch die venetianische Schule. Doch die Konsequenz des streng malerischen Prinzips des indirekten Idealismus wird hieraus nicht gezogen; auch die venetianische Schule bewahrt auf Grund der paduanischen Vorstudien den Adel der Form und bleibt bei den mythischen Stoffen, an welche sie trotz der erhöhten Gewalt, mit der es hervorbricht, auch jetzt, und zwar um so äußerlicher, das allgemein Menschliche und Geschichtliche knüpft.

Digitized by Google

1. Weit in das sechzehnte Jahrundert müssen wir hier hereinrücken; wir treten auf die Brücke, die zum germanischen Stilprinzip und zu der modernen Zeit herüberführt, aber ihre Pfeiler sind, soweit wir gehen, noch vom Mittelalter und vom italienisch plastischen Geiste gebaut. Der Verfall in Manier, den wir zuerst in das Auge fassen, hat freilich in seinem innersten Wesen echt moderne, subjektive Bewußtheit, Prahlerei der Virtuosität zum Grunde, die eitel über dem ausgehöhlten Inhalte schwebt. In der Geschichte der Phantasie stellten wir diese Erscheinung in die Vorstufe des modernen Ideals (§ 473), indem wir die Rücksicht auf die darin liegende Stimmung zum Prinzip der Anordnung machten. Hier aber berücksichtigen wir zunächst mehr die Stoffe, dann eine gewisse Seite der Stilformen und ziehen daher diese geschichtliche Wendung der Kunst noch zum Mittelalter. Es besteht nämlich der Widerspruch, daß diese Bewußtheit noch in der Stoffwelt des Mittelalters sich bewegt und die veränderte, in Aufregung sentimental erzitternde und schwimmende Gefühlsweise eines Volkes in sie hineinlegt, das doch den ethischen, Illusion zertrümmernden Bruch mit den Göttern der Romantik nicht zu vollziehen vermag. An Michelangelo knüpft sich die prahlerische Manier der Kraft, zugleich der kühneren Zeichnung, der Verkürzung; Correggio nimmt die letztere Seite auch in sich auf. Die wachsende Sucht der Verkürzung ist eigentlich ein Drang nach dem Malerischen, malerisch Bewegten, der in Italien auf falsche Wege gerät. Statt der Überkraft wirft nun aber Correggio in die unruhig umgestellten, aufgeworfenen Formen jene Aufregung des Gefühls, die auf der sublimsten Spitze geistiger Überschwenglichkeit fein und tief mit einer nervösen Wollust zusammentrifft; ein Faden, nicht gemein, zart, durchsichtig, aber fühlbar führt von dem himmlischen Jubel seiner selig lächelnden Gestalten hinüber zu seiner Leda, Jo, Danae, Darstellungen, in denen der Kitzel und die äußersten Schauer der Lust durch die vom antiken Mythus getragene reine Vollendung der Form im Grunde zu einem wahreren Ganzen werden als die christlichen Stoffe in jener gereizten, übersinnlich sinnlichen Auffassung.

2. Das Neue, was zugleich Abschluß dieser italienischen Kunstblüte ist und zugleich auf den Norden und auf die moderne Zeit hinüberweist, ist die besondere Ausbildung der Spitze und Summe des malerischen Verfahrens: des Kolorits. Was an sich das Letzte und

Digitized by Google

Höchste ist, wird auch zuletzt ausdrücklich zur Reife gebildet. Es ist die normale Natur des italienischen Kunstgeistes, daß das ganze Wesen der Malerei nach seinen Momenten sich hier organisch verläuft und abschließend hinausmündet nach einer anderen Stätte und Nationalität. Die Florentiner hatten Bedeutendes in der Farbe getan, aber ihr Augenmerk war doch mehr die Zeichnung, bei den Umbriern gehört die Wärme des Kolorits innerlich notwendig zur ganzen Auffassung, doch führt sie mehr instinktmäßig der Antrieb des Inhalts, als daß sie mit künstlerischem Willen und Bewußtsein dies Element fortbildeten; auch genügte ihre Auffassung selbst nicht, um Alles zu entwickeln, was in der Farbe liegt, denn es ist ja nicht nur die Ausdruckstiefe, was zur Vollendung der Farbe führt und umgekehrt durch sie zu Tage tritt, sondern das Prinzip der Gegenwärtigkeit überhaupt, der Welt als eines Ganzen, wie es in gesättigter Fülle des Inhalts aus sich und in sich leuchtet; daher ist denn die umbrische Farbe trotz ihrer Wärme doch gegenüber der feineren Aufgabe noch einfach und undurchgearbeitet. Correggio nun schwimmt wohl im dritten Himmel, aber das Lichtmeer von Entzückungen, in welchem hier jeder Nerv fibriert, ergießt sich in das Erdendunkel und zaubert Helle in die äußersten Schatten, macht das scheinbar höchste Licht relativ selbst wieder zum Dunkel, indem es von einem noch höheren Licht überstrahlt wird. Aber es ist mehr Helldunkel als Farbe; es fehlt die Sattheit, die Blutwärme, das kernhafte Fleisch, hiemit in diesem Wechselspiele des Diesseits und Jenseits die wahre Gegenwart. Die Venetianer dagegen vereinigen mit der magischen Welt der Brechungen zwischen Licht und Dunkel diese reale Fülle, geben ihr die feste Kraft der Lokalfarbe mit ihren Akkorden zum Gegenstand und Anhalt. Es ist wesentlich, daß die Technik der Ölmalerei hier erst in ausgedehnter, vorherrschender Weise geübt wird. Deutsche Einflüsse scheinen auch schon früher gewirkt zu haben. Erst diese volle und ganze Farbenwelt dient denn auch der vollen Lebensstimmung, dem Geiste, dem das Leben Gegenwart ist, dem eine Welt voll Schönheit, Charakter, Lust, reichen und gebildeten Genusses zu einem Freudenfeste wird, dem die Erde in einer goldenen, aus ihrer inneren Säftefülle selbst entzündeten Glut lacht und leuchtet — „das Leben in seiner vollsten Potenz, die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut" (Kugler, Handb. d. Gesch. d. Malerei, Bd. 2, S. 37). In der Farbe liegt jedoch — auch abgesehen von

Digitized by Google

der Beziehung auf die Stoffwahl, auf die wir nachher näher eingehen — noch eine weitere Konsequenz der Auffassung: es ist der indirekte Idealismus im Stile. Diese Seite bleibt auch in Venedig noch unentwickelt. Die reiche, vornehme Lagunenstadt, im Vollgenusse der Schätze, der Ernte einer unternehmungsvollen und kämpfereichen Vergangenheit, konnte nicht in die Stimmung versetzen, das Häßliche, das Gebrochene, das Schlichte, selbst das Dürftige durch Ausdruck, Handlung, Farbe zu verklären, dem ästhetischen Proletariate war in der Kunst der aristokratischen Republik die Türe verschlossen. Der allgemein plastische Trieb des italienischen Geistes zeigt sich auch hier so stark, daß Adel und Schönheit der Form, der einzelnen Gestalt durchaus als Hauptgesetz waltet und die Farbe es verschmäht, an einen weniger würdigen Körper als ihren Träger sich zu heften. Die Zeichnung wird mitunter vernachlässigt, aber sie bleibt fest bei diesem Schönheitsgesetze. Die ungebrochene Schönheit der Form herrscht, obwohl in weichlicherer Weise, auch noch bei Correggio. Das ist eine Plastik, welche *vor dem eigentlich* modernen Eindringen des Malerischen und seiner späteren Läuterung zur reineren Form sich behauptet: *dieser* Klassizismus gehört noch dem Abschluß des Mittelalters an, und daher sind uns auch die Stilformen ein Grund, diese ganze Gruppe in der Geschichte der *Malerei* noch zum Mittelalter zu ziehen. Gesichert war der venetianischen Hand diese Grundlage durch jene von Squarcione in *Padua* gegründete Schule gründlicher Detailzeichner nach der Antike und Anatomie, die ähnlich, wie ein Castagno, Pollajuolo, Verrocchio in Florenz, über der Schärfe der Einzelform den harmonischen Fluß des Ganzen verloren und deren Arbeit daher ebenfalls von einer höheren Stufe zur bloßen Vorstudie herabgesetzt zu werden bestimmt war, diesmal aber nicht nur durch die harmonische Lebenswelle der vollendeten Zeichnung selbst, sondern auch durch die volle Wirkung der Farbe. Das Interessante aber ist dies, daß die Venetianer zwar die Frucht dieser Zeichnungsstudien pflücken, dagegen eine andere Seite, nach welcher dieselben in Padua sich gelenkt hatten, nach kurzer Aufnahme völlig ausstoßen. Die Paduaner nämlich gerieten durch ihre Detailschärfe in die härteste Charakteristik, in unschönen Naturalismus, Nachahmung vulgärer, aus der Wirklichkeit wahllos aufgegriffener Charakterformen. Davon war selbst *Mantegna* nicht frei, der übrigens diese Verzweigung der italienischen Malerei zu einer

Digitized by Google

gewissen selbständigen Blüte, einer Art von spezifischer Seitenblüte trieb, indem er durch vollendete Bestimmtheit der Modellierung, Perspektive, Schärfe der Lichter ein bis zur völligen Illusion wahres Lebensbild hinstellte, das zudem durch die zwar harte, aber treffende, genreartig fein belauschende Charakteristik merkwürdig nach dem Geiste nordischer Malerei hinüberweist. Die paduanische Herbe nun stößt, zwar nicht unmittelbar, sondern unter Rückfällen in unedlere Form, schon Giovanni Bellini aus und behält nur die Sicherheit der Hand, um sie zur harmonisch ausrundenden, schönen Zeichnung zu verwenden. Er ist es auch, der bereits die Farbe, im Inkarnat besonders, zu der Lebenswärme fortbildet, in der alle Härten sich auflösen. Übrigens dient dieses Element auf der Übergangsstufe, die der Meister des Titian einnimmt, vorherrschend noch der innigen religiösen Empfindung, nur daß diese den mystischen Dämmerungsschleier des Pietro Perugino abgeworfen hat und taghell, klar aus den frei geöffneten Augen blickt. Diese Tageshelle hat auch der übrigens jenem umbrischen Meister so verwandte, unter Einflüssen von seiner Schule von Padua und Venedig ausgebildete Francesco Francia in sich aufgenommen.

Bei dieser Verwendung des Farbenprinzips, welche übrigens schon die älteren Meister, wie namentlich Giovanni Bellini selbst, auch zu klassischen Stoffen, zu genreartigen Darstellungen öffentlicher religiöser Auftritte leitet, konnten nun die großen Meister der reifen Zeit, ein Giorgione, ein Titian, Paolo Veronese nicht stehen bleiben, aber hier eben ist es, wo noch einmal und in seiner ganzen Schärfe der oft dargestellte Widerspruch zu Tage tritt: sie bewegen sich in dem größten Teil ihrer Werke noch in den christlichen Stoffen, in welchen doch ihre wahre Stärke nicht zu suchen ist, da die innere fromme Wunderwelt des romantischen Gemüts nicht ihr Element sein kann. Nur nach zwei Richtungen können sie ihre Größe auf diesem Gebiet entwickeln. Die eine besteht in jener rein menschlich rationellen Auffassung der mythischen Stoffe, von der wir zu § 695 gesprochen haben. Dies ist eine höchst interessante Seite der Venetianer, es liegt etwas vom Geiste der Reformation darin, Dürer scheint eingewirkt zu haben. Titian hat Christus mehrmals, am herrlichsten in jenem Bilde des Zinsgroschens, rein als einen Menschen hingestellt, der nur durch die höchste Wahrhaftigkeit und Lauterkeit ohne Heiligenschein echt

Digitized by Google

göttlich ist. Kompositionen, wie jenes unsterbliche Werk der Grablegung, sind im Grund auch rein menschlich, die vielen Madonnen der Schule aber nur liebende, edle Mütter, denen der Ausdruck des ahnungsvollen Gemüts fehlt, den wir bei diesem Stoffe fordern. Dagegen wächst das christliche Ideal, und dies ist die andere jener zwei Richtungen, insbesondere in seiner weiblichen Form unter gegebenen Bedingungen zu der Großheit, dem hohen Pathos einer antiken Gottheit hinan, wie in Titians Himmelfahrt der Maria, in manchen Heiligen des Palma Vecchio. Nach der Antike weist nun überhaupt die festliche Sinnenfreude, die üppige und doch geistig erhöhte, edel pathetische Weltstimmung der Venetianer. Wir haben die Aufnahme dieses Gebiets zur Genüge besprochen und verweilen nicht weiter bei dem mit neuer Wärme durchströmten Olymp von Schönheit, der sich hier auftut. Daß aber das eigentlich Mythische in ein willkürliches, oft dunkles Allegorisieren ausläuft, dies ist, wo der klassische Mythus doch eigentlich nicht mehr lebte, nur natürlich. Einen Teil ihrer weltlich freien Anschauung konnten die Venetianer nun wohl in diesen Rahmen stellen: die Bewunderung der schönen Form, die Sinnenfreude überhaupt ohne bestimmteres, real bedingtes Motiv. Aber das genügte nicht. Die Wirklichkeit, worin sich wechselseitig alles real motiviert, war durch die Vollendung der Farbe gefordert. In der ganzen Grundstimmung, woraus dieselbe hervorging, waren alle Bedingungen für die endliche Schöpfung der rein sächlichen Zweige gegeben. Landschaft, Sittenbild, Geschichte: Alles ringt noch mächtiger als bisher ans Licht. Unter den drei Gattungen war aber das höhere, historische Sittenbild das eigentlich angemessene Feld. Für die Landschaft als selbständigen Zweig war es doch wirklich zu früh, die herrlichen Anfänge des Titian konnten daher nur Anfänge bleiben; für die Geschichte aber war der Geist des damaligen Venedigs immerhin zu sehr ein Geist des Genusses. Die rein geschichtlichen Bilder im Dogenpalast sind chronikalisch behandelt, es mangelt doch der Sinn für die wirkliche Tat, man zieht es vor, den Genius der Geschichte in Allegorien zu fassen, die keine Handlung fordern. Dagegen sehen wir die volle Macht des historischen Geistes im Porträt, und da doch die Stimmung nicht da ist, die unendliche Möglichkeit der geschichtlichen Tat, die aus dem so behandelten Bildnis spricht, in wirklicher Gestaltung auszuwickeln, so bleibt nur übrig, diese bedeutenden Menschen

Digitized by Google

im Zustand edlen Genusses unter Kulturformen darzustellen, die an sich schon großen, schwungvollen, erhöhten Stil zeigen. Nun aber leidet der festgehaltene Mythus nicht, daß dieser Zweig zur reinen Existenz gelange, und so bleibt denn nur übrig, daß jener als Motiv, und zwar jetzt in einem viel loseren, dürftigeren Sinne als früher, nämlich als bloßes Vehikel (§ 465), als Haken diene, um dies höhere Sittenbild daran zu hängen. Zu dieser unwürdigen Stellung kommt es bei dem würdigsten Bestreben, wenn die zwei Stoffwelten den Widerspruch des gleichzeitigen Fortbestandes behaupten. So muß denn eine Findung Mosis, eine Anwesenheit Christi bei dem Gastmahle des Levi, bei der Hochzeit zu Kana die Gelegenheit geben, die Pracht Venedigs, die Würde der Männer und die Schönheit der Frauen, die Pracht der Gewänder, Geräte, Bedienung, Begleitung, Architektur in ihrem Glanz auszubreiten; nach Moses fragt man nicht, Christus selbst und sein Wunder werden kaum bemerkt. Übrigens sind es auch die heiligen Familien und die sogenannten heiligen Konversationen, wo insbesondere jene herrlichen Männergestalten, die wir als Hauptstärke des italienischen Stils öfters hervorgehoben, ihre Stelle finden, und zwar schon bei den Bellini und den anderen früheren Meistern.

Auch diese Blüte welkt. Von Giorgiones Goldglut der Lokalfarbe ist Titian zu der feineren Welt der Übergänge, Brechungen, Töne, Paolo Veronese zum höchsten Rhythmus eines Farbenganzen bei vollendeter Nachbildung des Einzelnen, der Gewandstoffe usw. fortgeschritten, Tintoretto zieht die Bravour Michelangelos in der Zeichnung zu einer durch Beleuchtungs- und Schatteneffekte sich selbst verdunkelnden Farbenfertigkeit herbei und mit Bassano sinkt diese Kunstwelt an der Schwelle des ländlichen Sittenbildes schwunglos zu Boden.

2. Der deutsche Stil.

§ 726

Die deutsche Nation übernimmt vermöge ihrer geistigen Anlage die Ausbildung des echt malerischen Stils, löst jedoch ihre Aufgabe während dieser ganzen Periode in unvollkommener Weise, indem zwischen dem Ausdruck tiefer Innerlichkeit und der

Digitized by Google

nationalen Schärfe in Auffassung der Individualität, der liebevollen Aufnahme der Umgebung eine Härte und Unbewegtheit der Form stehen bleibt, welche wesentlich als Mangel an Plastik, aber in gewissem Sinn auch als eine falsche Plastik erscheint, die der früh entwickelten Farbenschönheit nicht erlaubt, sich nach allen Beziehungen geltend zu machen. Daher fehlt auch die Schutzwehr gegen den Abfall aus malerisch begründetem in unästhetischen Naturalismus. Der Bildungstrieb, der sich nicht in jene Mitte zwischen Inhalt und Form zu legen vermag, wächst als phantastischer Humor und reiches Ornamentspiel aus.

Wir nehmen die anderen Völker diesseits der Alpen erst an den Punkten auf, wo sie für sich bedeutend werden; germanisch hätten wir zu sagen statt: deutsch, da wir in diesem Zeitraum die Niederlande mit dem eigentlichen Deutschland zusammenfassen, aber wir vermeiden dies, weil es in eine Verwirrung mit derselben Beziehung führen würde, wie sie für eine besondere, historische Entwicklungsstufe des Stils aufgenommen ist, und behalten dabei im Auge, daß die ursprünglich Einem Volke gehörenden Stämme früher nicht getrennt waren wie jetzt. Wo dagegen der eine dieser Stämme wieder besondere Wege gehen wird, werden wir ihn auch durch seinen besonderen Namen unterscheiden.

Daß der deutsche Geist vorzüglich berufen war, das rein Malerische auszubilden, daß er aber große Lücken in der Lösung seiner Kunstaufgabe lassen mußte, ehe er das klassische Formgefühl in einer Weise, wie dies durch die Einflüsse aus dem Süden und Byzanz im früheren Mittelalter noch keineswegs möglich war, sich angeeignet hatte: dies ist durch die Paragraphen 354 und 463 hinreichend begründet. Der ästhetische Bruch zwischen Ausdruck und Form, der im Malerischen berechtigt, ja gefordert ist, mußte zuerst als ein Bruch auftreten, der überhaupt nicht ästhetisch ist. Der malerische Überschuß des Ausdrucks über die Form begründet eine gewisse Härte der letzteren, insbesondere im Sinn bedeutungsvoll unregelmäßiger Eigenheit der Individualität; aber nicht soll diese Härte das Maß überschreiten, das wir ihr deutlich und bestimmt gesetzt haben, und nicht soll die Härte hart dargestellt werden. Zu dieser Unterscheidung vgl. auch § 456 und

Digitized by Google

718; der erstere spricht von der aszetischen Formhärte des Mittelalters überhaupt, der letztere von einer Überwindung derselben, die allerdings eintrat: das war eben bei den Italienern, aber nicht bei den Deutschen.

Jene besondere Form, in welcher alle mittelalterliche Malerei als spezifisch religiöse das Gesetz des überwiegenden Ausdrucks erfüllt: die unendliche Innigkeit einer frommen Seele, mußte es vor Allem sein, was in der Auffassung, die von Hause aus streng malerisch war, sich noch mehr vertiefte, und zwar gerade durch die Wirkung eines Gegenwurfs, indem das Äußere die schärfere Zusammenfassung der Natur und Eigenwilligkeit kundgab, welche, wenn sie überwunden werden soll, einen noch gesammelteren inneren Schatz der Liebe und Ehrfurcht voraussetzt. Dies ist die bestimmte Art der Idealität, welche in diesem Stil als Gesetz herrscht, danach werden die Formen künstlerisch gewählt und es ist ganz unrichtig, als bezeichnendes Merkmal desselben den Naturalismus in dem tadelnden Sinne wahllosen Aufgreifens empirischer Formen hinzustellen. Hiemit haben wir bereits das andere Extrem ausgesprochen: der deutsche Stil als echt malerischer ist unendlich individueller als der italienische. Man bezeichnet ihn nach dieser Seite gewöhnlich als vorzugsweise national, d. h. als einen Stil, der nationale Physiognomie und Körperbildung besonders sichtbar und durchherrschend darstelle. Dies ist richtig, wenn man nicht übersieht, daß auch die italienische Malerei nationale Formen gibt, aber daß diese an sich, schon als Stoff, normaler, einer allgemeinen Schönheitslinie gemäßer sind als die deutschen, daß also das Nationale hier nur darum schärfer hervortritt, weil es individueller ist, weil die Einzelnen in dieser Nation einander weniger gleich sehen, daß hiemit ein malerischer Trieb von Seiten der Kunst mit einer gegebenen Bestimmtheit des ihr vorliegenden Menschenstoffes zusammentrifft. Wie nun die Malerei hier bis in die Spitze der Individualität heraustritt, so hat sie auch und zeigt viel früher als in Italien den echt malerischen Drang, den zunächst in der Persönlichkeit zusammengefaßten Inhalt auch in die Wirklichkeit der Welt herauszuführen, die umgebende Natur, künstlichen Raum, Geräte, Nebenfiguren, die eine sittenbildliche Stimmung hinzubringen, zu öffnen und zu zeigen. Sie geht hierin weit über das Maß hinaus, die Hauptfiguren sind dadurch beengt, werden zu klein und das Zurückbleiben im Verständnis des mensch-

Digitized by Google

lichen Organismus hat in dieſer Teilung des Intereſſes eine ſeiner Urſachen. Dies erklärt ſich aber auch hier zunächſt daraus, daß jene Sphären, in welche die Figur geſtellt iſt, ihr Bett noch nicht in beſonderen Zweigen finden können; wird in Deutſchland das Verhältnis dieſer Teile noch weit ſtärker verſtellt als in Italien, ſo beweiſt dies nur einen noch ſtärkeren Drang zur Landſchaft und zum Sittenbilde; das letztere namentlich auch dadurch, daß dieſer Stil nicht ruht, bis er die mythiſchen Stoffe ganz und gar in die Trachten und ſämtlichen Kulturformen der Zeit hineingeſtellt hat. Noch mehr: es wird mit einer (allerdings nicht allen Schulen gemeinſchaftlichen, doch keineswegs auf die flandriſche beſchränkten) Ausführlichkeit in das Einzelne gegangen, die auch für Landſchaft und Sittenbild, gewiſſe Formen des letzteren ausgenommen, viel zu mikroſkopiſch iſt. Auch hier darf man nicht an bloße Abſchrift des Wirklichen, an ein extremes Gegenteil von ſogenanntem Idealismus denken, vielmehr der ſtaunenswerte Fleiß dieſes Eindringens iſt Ausdruck derſelben Innigkeit, welche die Wundertiefen des Gemüts aufdeckt: es iſt jener ausgegoſſene Geiſt (§ 653), der auch das Muſchelchen am Ufer und den Käfer und Grashalm mit der Sonne ſeiner Liebe beſcheint und verklärt, aber das Verhältnis der Teile in einer Kompoſition noch nicht abzuwägen weiß. Nun aber fehlt zwiſchen den beiden Extremen: jener Innerlichkeit und dieſer Schärfe der Individualität und Ausbreitung des Umgebenden die Mitte; hier bleibt jene Kluft, die weit über den maleriſch berechtigten Bruch hinausgeht. Auch die härtere Form des Äußeren mit der unflüſſigeren und ſchrofferen Natur der Stimmungen und Triebe, in die ſie blicken läßt, kann und ſoll doch dem Geiſte, deſſen Äußeres ſie einmal iſt, als flüſſiges und geſchmeidiges Organ dienen. Da aber eben ſitzt der Mangel, da geht jenes Maß des Plaſtiſchen ab, ohne das der echt maleriſche Stil ſelbſt durchaus unreif bleiben muß. Es herrſcht ein völliges Unverſtändnis des Geſamtorganismus der Geſtalt; dürr, ſteif, hölzern, trocken ſcheint er zu knarren wie eine ungeölte Türe, wenn er ſich im Dienſte der Seele bewegen ſoll. Dieſer tiefe Mangel weicht nicht, ſondern ſetzt ſich, wie wir ſehen werden, in der Zeit der relativ höchſten Reife vollends als Manier feſt und läßt nun das Eckige, Dornige nur in um ſo eigenwilligeren Ranken auswachſen. Bleibt nun die äußere Form und Bewegung in dieſer Weiſe gebunden, ſo kann ſich auch die Welt der Affekte nicht zu ihrem Reichtum entfalten; die

Digitized by Google

Seele, die nicht über ihre Schwelle kann, die sich am eigenen Körper stößt, kann auch nicht als Leidenschaft herausströmen. Dort die Welle des Runden, hier die Welle der Leidenschaft; vor beiden scheint die winterlich eckige Natur des Deutschen eine wahre Scheu zu haben. Die Italiener sind nach der letzteren Seite ungleich mehr malerisch. Doch wird dieser Mangel in der Zeit der großen Meister Deutschlands ungleich mehr überwunden als der erstere. Trotz den großen Schwächen gibt nun aber jene Tiefe des Ausdrucks einer im innersten Mittelpunkte so abstoßend mangelhaften Kunstwelt dennoch die Großheit, die das Merkmal des Stils im intensiven Sinne des Wortes begründet: ein feierliches „Stillesein vor dem Herrn" beherrscht das Ganze und gibt auch der armen Form Würde; ein tiefer Seelenschatz von Ehrfurcht legt sich als hohe, ernste Festlichkeit in die Bewegungen. — Daß diese in ihren Grundzügen durchaus malerische Auffassung zugleich ein ganz besonderer Beruf zur Farbe war, liegt in der Sache. Die Deutschen gehen hierin voran und erreichen mit raschem Schritte eine bewundernswerte Höhe. Nur Eines kann unter den geschilderten Bedingungen nicht erreicht werden: die lösende, Umriß lockernde Wirkung der Farbe. Die Gestalten sind eigentlich so behandelt, als wagten sie keine schwungvolle, freie Bewegung, um ihren Umriß nicht zu zerbrechen, wie Einer wohl fürchten mag, die Beinkleider möchten ihm bersten, wenn er laufe oder springe. Hier tritt statt der fehlenden wahren ein falsche Art von Plastik ein: die Schärfe und Härte des plastischen Elements der Zeichnung ohne die Schönheit, welche aus dem Geiste der plastischen Auffassung fließt. In diesem Sinn ist auch die deutsche Malerei im Mittelalter noch zu plastisch. Schon zu § 694, 2 haben wir dieser Erscheinung bei Anlaß der Skizze gedacht; sie erstreckt sich aber in die volle Ausführung hinein.

Nachdem wir nun vom Prinzip dieses Stiles den Vorwurf des Naturalismus, den Begriff im tadelnden Sinne genommen, abgewehrt haben, ist allerdings zu zeigen, daß derselbe zu einer Seitentüre hereinbricht. Um die Terminologie genauer festzustellen, wiederholen wir, daß wir im Ganzen und Großen unter Naturalismus immer das schärfere Erfassen der besonderen Zustände und Lebensbedingungen, ohne alle Beimischung von Lob oder Tadel, unter Individualismus ebenso das schärfere Erfassen der Züge des Einzelnen in ihrer

Digitized by Google

Eigenheit verstehen. Naturalismus im gemeinen und tadelnden Sinne bezieht sich auf beide Seiten und bezeichnet ein wahlloses Aufgreifen der Formenwelt und eine Unterlassung des Rückführens der aufgegriffenen Formen auf solche, worin das Ideale mit jenem berechtigten Naturalismus und Individualismus sich in dem Maße verbindet, das im Stilgesetz einer bestimmten Kunst liegt. Die Deutschen sind nun naturalistisch und individualistisch zunächst nur in dem Sinne, wie es der echt malerische Stil verlangt. Allein wo das Steuer des organischen Formgefühles fehlt, da reicht jener Idealismus des tiefen, innerlichen Ausdrucks nicht hin, vor dem gemeinen Naturalismus zu schützen. So bricht denn, man weiß nie sicher, wann oder wo, der letztere herein. Neben würdigen, geistig sprechenden Formen und Köpfen die albernsten, gröbsten, geistlosesten roh aufgegriffen auf der Straße, ein deutscher Hausknecht als Apostel, ein Bauer als Heiliger; wo es absolute Personen, Gott-Vater, Christus, Maria, Engel gilt, da geht denn dies Fehlgreifen natürlich vollends bis zur gröbsten Naivität fort. Es ist hier gemäß dem oben Gesagten ebenso von dem Gepräge der Zustände, Lebensbedingungen usw., wie von eigentlichen Porträtzügen die Rede: wird z. B. Maria zur Nürnberger Bürgersfrau, so sieht man zugleich, daß eine bestimmte kopiert ist. Die Deutschen sind nun also diesem Naturalismus nie ganz verfallen, aber in der vorliegenden Periode auch nie ganz entwachsen. Die Italiener dagegen verfielen zwar vorübergehend dieser Taktlosigkeit (namentlich die Paduaner, die früheren Venetianer), regelten aber rasch mit sicherem Gang ihr verirrtes Gefühl; was ihnen bei der weniger verwickelten Aufgabe ihrer Silrichtung freilich auch leichter war.

Ein Rückblick auf die Lehre vom Komischen zeigt, wie natürlich im Gefühle dieses Bruchs und Widerspruchs zwischen Inhalt und Form der Übergang in dieses Gebiet sein mußte. Nur ist auch hier zwischen freier Erzeugung einer ästhetischen Form und einer Flucht in dieselbe zu unterscheiden. J. Paul könnte ein viel größerer Komiker sein, als er ist, wenn er mehr Komisches und weniger komisch gedichtet hätte. Er absolviert sich für eine tiefe Kluft in seiner Poesie durch wilde Schößlinge des Humors. Die deutsche Malerei schwankt, wie zwischen malerisch berechtigtem und unberechtigtem Naturalismus, so zwischen einem Humor, der motiviert ist (z. B. in der Charakteristik der Feinde Christi), und einem Humor, worin der Künstler das Miß-

Digitized by Google

verhältnis seiner Kräfte ironisiert: ein Bildungstrieb, der sein organisches Bette nicht findet und sich daher seitwärts in phantastisch traumhaften Erfindungen und in einer, freilich nun höchst geistreichen, Welt von Arabesken abladet. Dieses wilde Ranken haben wir ähnlich in der späteren romanischen Arichtektur gefunden. In der Reformationszeit werden wir allerdings den Humor sich tiefer in der geschichtlichen Stimmung begründen sehen; hier war er vorerst als allgemeine Eigenschaft zur Sprache zu bringen.

§ 727

Der neue Geist legt sich auch hier zuerst in die aus dem Altertum überlieferten Reste plastischer Form und weiß, indem er dieselben in raschem Fortschritte mit innerem Leben beseelt, eine harmlos liebevolle Gemütswelt mit der Rundung und fließenden Weichheit der Form zu verschmelzen, die sich zum Teil noch auf jene Erbschaft gründet. Die höchste Stufe in dieser Richtung erreicht die Kölner Schule. Von jenem zwiespältigeu Charakter (§ 726) ist noch nichts sichtbar. Allein in diesem, trotz der Wärme, die bereits das Kolorit entwickelt, und trotz den ersten Ansätzen bestimmteren Individualisierens fast körperlos idealen Stile, der des fruchtbaren Gegensatzes einer andern, mit männlicherem Geist in die Wirklichkeit greifenden Schule entbehrt, ist das echt Malerische so schwach ausgebildet, daß er von einem folgenden, statt ihm ein Gegengewicht zu geben, verdrängt wird.

Wir eilen an dem Spätrömischen oder Altchristlichen, der Zeit der Geltung jener gesunkenen antiken Typen, welche nach Deutschland durch Karl den Großen verpflanzt werden, sowie an dem Byzantinischen, das hier ebenfalls eindringt, mit der kurzen Bemerkung vorüber, daß ein Zug zum national Individuellen, Porträtartigen, sowie zur Arabeske schon in dieser frühen Zeit merklich hervortritt, und überblicken die Epoche des raschen Ansteigens bis in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Fortschritte geschahen schneller als in Italien; jene erste Strömung von Leben und Seele, von Affekt, bewegter Gebärdensprache, Aufmerksamkeit auf Kulturformen, welche in

Digitized by Google

die erstarrten antiken Typen eindringt und den sogenannten romanischen Stil gründet, beginnt schon im Anfange des zwölften Jahrhunderts, während Duccio und Cimabue erst am Ende des dreizehnten und Anfang des vierzehnten auftreten; die zweite Stufe, neuerdings die germanische genannt, auf welcher die erschlossene Gemütswelt des Mittelalters die Formen, worin zwar immer noch ein Rest antik plastischen Gefühles sich erhalten hat, tiefer, inniger beseelt, und welche in Italien durch die Schule des Giotto in Florenz und die Schule von Siena im vierzehnten Jahrhundert dargestellt wird, beginnt in Deutschland schon im dreizehnten, erreicht aber ihre Höhe allerdings erst im Anfang des fünfzehnten. Verfolgt man nun diese Linie, deren zweiter Abschnitt am reinsten in der Kölner Schule sich darstellt, bis zu dem Dombilde des Meisters Stephan, so glaubt man, es fehle nur ein Schritt, um eine Blüte zu erzeugen, in welcher das Plastische und das Malerische ähnlich wie in Italien, nur mit mäßig erhöhterer Wärme des letzteren Elements, sich verbinden werde. Da ist noch nichts von dem Eckigen, das wir gewohnt sind als identisch mit der nordischen Malerei anzusehen; weiche Linie, Welle und Rundung der Form, fließendes Gewand ist aus der antiken Überlieferung mit zartem und harmonischem Gefühle bewahrt und für das neue Bedürfnis verwendet. Dieses geht auf den innigsten Ausdruck einer kindlich frommen Seele ohne jenen Bruch und Widerstand des Eigenwillens, von dem zu § 726 die Rede gewesen; die reinste Holdseligkeit, Seelengrazie, nur naiver, deutsch herzlicher als im entsprechenden italienischen Stile, legt sich mit lieblichem Neigen und Beugen in diese harmonischen Linien. Es ist das im besten Sinn sentimentale, „frauenhafte" Ideal des Mittelalters; Hotho nennt treffend diese süße Bildung einen Stil der Seelenplastik. Die Farbe ist voll Licht und Schmelz, zur individuellen Bestimmtheit nationaler Gesichtszüge ein noch leichter Ansatz und ebenso schon die Neigung zu liebevoller Aufnahme des Anhängenden und Umgebenden sichtbar. Nach der Innigkeit des Ausdrucks betrachtet, ist nun dieser Stil echt malerisch wie der sienesische, dem er entspricht; nach der Weichheit und Rundung der Form aber ist er zugleich plastisch, und die letztere Seite kehrt sich, wenn man ihn als Glied in der deutschen Kunstgeschichte faßt, hervor, weil hier sofort das Malerische in der äußersten Schärfe eintritt. In diesem Sinne des Plastischen ist er denn auch idealistisch

Digitized by Google

zu nennen, weil er den tieferen Griff in die Realität, die schärferen Sonderzüge der Lebensbedingungen scheut und seine Gestalten wie luftige, reine Wesen in eine ideale Atmosphäre hineinstellt. Hier liegt denn auch sein tiefer Mangel; die Schönheit der Farbe ist da, aber es fehlt ihre modellierende Kraft, die Tiefe des Schattens, das Verständnis der formenaufzeigenden Bedeutung des Lichts. Es fehlt aber auch in der Zeichnung das Verständnis der Form nach der Seite der Kraft und Bestimmtheit, es fehlt das Männliche, insbesondere ist das Bein nicht verstanden. Aller spezifisch fromme Stil kommt mit diesem Bewegungsorgane nicht zurecht, wie es noch heute bei allen spezifisch Frommen mit dem Setzen der Beine wunderlich bestellt ist. Stände nun diesem Stil in organischem Gegensatz eine Schule wie die des Giotto gegenüber, plastisch im Streben nach Bestimmtheit der Zeichnung, malerisch in der Entfaltung des Affekts, der Bewegung, so öffnete sich die Aussicht, daß die Gegensätze in befruchtender Wechselwirkung fortschreiten werden; vermöge jenes seelenvollen Ausdrucks in der weichen und runden Zeichnung würde es aber dabei bleiben, daß im Unterschied von Italien der echt malerische Stil die erste, größere Rolle spielte und von einem entgegengesetzten zum sanfteren Adel der Form nun auch die Kraft derselben, die Energie, zum Lyrischen das Dramatische lernte und in sich aufnähme. Allein so ist es nicht; es bilden nicht etwa die Nürnberger mit ihrem schärferen Formsinn einen gleichzeitigen, ergänzenden, kompakten Gegensatz, wie dort die Florentiner, sondern sie haben in dieser Epoche auch noch den milden, weichen Stil und nachher tritt, wie wir sehen werden, jene Eigenschaft nicht in der Weise hervor, daß sie mit diesem sich versöhnte. Und so, obwohl die bezeichneten Eigenschaften malerisch waren, wird dieser Stil, im Übrigen plastisch und ohne Kraft, von einem im engsten Sinne malerischen, der diesen Rest plastischer Schönheit, welcher sich da und dort noch regt, aber nicht zur rechten Zeit sich zu stärken gewußt hat, notwendig verschlungen. Das Leibhafte dringt herein über die zarte, liebliche Geisterwelt, der es zu sehr an Fleisch und Knochen gebricht, um gegen die Herbe und Schärfe ihres Gegners zu kämpfen und ihm einen Teil ihrer Schönheit aufzunötigen.

Digitized by Google

§ 728

Der in § 727 geschilderte Stil wird in Flandern durch den Erfinder der Ölmalerei, Hubert van Eyck und seinen Bruder Johann gegründet. Die Grundbedingungen des malerischen Verfahrens sind rasch zu großer Reife durchgebildet, die Sorgfalt der Ausführung ist miniaturartig. Die Schule schreitet auf der Grundlage treuen Naturstudiums fort in Richtigkeit der Zeichnung, Vollendung der Farbe, Vielfältigkeit des Ausdrucks, völligem Hereinrücken der mythischen Stoffe in die Wirklichkeit, aber der notwendige Schritt zu neuer, tieferer Aneignung des antik plastischen Formsinns bleibt aus und so verstärken sich im Fortschritt auch alle Mängel dieses Stils; insbesondere dringt das Eckige in die Zeichnung ein.

Die Entdeckung oder entscheidende Verbesserung des Öls als Bindemittel ist das technische Motiv, wodurch die Malerei so rasch erstarkt und so früh (schon im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts) diese wunderbare, farbenglühende, kristallisch gebildete Blume treibt. Der Drang zur Wirklichkeit, zum vollen Scheine ruft mit der Herrlichkeit und Intensität der Farbe schnell die Modellierung, die Linear- und Luftperspektive, das Studium der Reflexe, Spiegelungen, der Geheimnisse des Inkarnats zur Reife. Wir haben den inneren Geist, Auffassung, Stil, nicht weiter zu schildern, sondern nur einzelne Züge zu dem gegebenen Bild hinzuzufügen. Hubert hat bekanntlich noch weichere, rundere, breitere Formenbildung, doch nur teilweise, in den mehr statuarisch behandelten Figuren, er selbst geht schon zu der Schärfe der naturalistischen und individualisierenden Behandlung fort, die aber allerdings Johann noch weiter treibt. Dieser vorzüglich führt die Härte des Bruchs auch in die Faltengebung hinaus und begründet den eckigen, winkligen Faltenwurf, der, ein treuer Widerschein der Tendenz zur Ecken- und Spitzenbildung in der Baukunst, von nun an bleibt. Die Herbe der Charakterbildung geht aber noch nicht so weit wie nachher in den deutschen Schulen und die Phantastik des Humors beschränkt sich bei den weiteren Meistern, wo sie eintritt, auf die Teufelsfratzen. Die Komposition, bei Hubert noch

Digitized by Google

mehr symmetrisch, architektonisch, durch symbolischen Mittelpunkt bedingt, entfaltet sich naturgemäßer, reicher, bleibt aber im Vergleiche mit den Florentinern des fünfzehnten Jahrhunderts immer gebunden. Kühnere Befreiung derselben erlaubte schon die unendliche Sorgfalt im Einzelnen nicht. Jetzt nämlich steigert sich dies liebevolle Eingehen, das schon in der Kölner Schule begann, bis zu jener mikroskopischen Behandlung, von welcher zu § 726 die Rede gewesen ist. Man erkennt daran den Ursprung des ganzen Stils aus der Miniaturmalerei. So konnte bei der Verbreitung desselben allerdings nicht fortgemalt werden, da würde man nicht fertig. — Die Fortschritte durch die Schüler, namentlich Rogier von der Weyden, Hans Memling, bezeichnet in der nötigen Kürze der Paragraph; es sind Fortschritte nach allen Seiten und die Schule leistet, da sie durch keine gegenüberstehende ergänzt wird, ungleich mehr als die umbrische, in Mannigfaltigkeit der Charaktere, Bewegungen, Seelenzustände, figurenreicher mythischer Handlung, Durchbildung der Farbe zum reinsten Schmelz, Sättigung, Bewältigung ihrer Stoffartigkeit bis zum Verschwinden jeder Spur der Pinselführung. Das Alles führt jedoch immer nicht zur Lösung des Formensinnes; er bleibt gebunden. Das Naturstudium fehlt nicht, aber das Studium der Antike, oder, wenn man will, das Naturstudium an der Hand der Antike. Hier bleibt ein Masaccio aus, der nicht nur richtig, sondern schön modelliert und das schön Modellierte in freie und schöne Bewegung setzt, indem er sowohl die Antike als die Natur befragt, hier überhaupt eine florentinische Schule. Die flandrische hat wohl einen Teil dessen, wodurch diese sich hervortat: die Sicherheit der Zeichnung, die Ausbildung jener Grundmomente des technischen Verfahrens, die Charakteristik, Bereicherung des Ausdruckes, Ausdehnung der Handlung, und sie hat noch mehr, denn die Öffnung der Landschaft, die Einführung des Sittenbildlichen, des Historischen verdanken die Florentiner zum Teil selbst den Flandrern; aber die Florentiner haben das Alles auf Grundlage des plastischen Sinnes, und der fehlt diesen Niederdeutschen. Es bewährt sich, was wir schon zu § 726 angedeutet haben: jene Nachwirkung des ersten Einflusses antiker Form, wie sie in der Kölner Schule noch sichtbar ist und wie sie selbst bei Hubert anfangs noch zu Tage tritt, hatte nicht hingereicht; ein neuer, tieferer Trunk aus der Quelle tat not, der schwerfälligen deutschen Natur doppelt not, und er blieb aus.

Digitized by Google

Wohl zu bedenken ist freilich, daß die Verschmelzung unendlich schwerer sein mußte, wo das Malerische in solcher Strenge Prinzip war. Die Gegensätze stehen hier auf ihrer Spitze; der Übergang vom einen zum anderen, das Amalgam, das ein Drittes aus beiden bilden soll, ist keine einfache Aufgabe, sondern eine weitschichtige und von langer Hand; vorerst konnte jenen haarscharfen Individualisten das Prinzip des direkten Idealismus nur etwas völlig Fremdes sein, für das sie kein Organ hatten. Nur auf gewissen Punkten ging der rundere Fluß und die gelöstere Anmut der Form auch ihnen nie ganz aus: das ist insbesondere die Darstellung weiblicher Seelenschönheit, vor Allem in den Madonnen. Hier blieben sie idealer und ein Memling bezaubert so tief und innig als ein Pietro Perugino.

§ 729

Der bestechenden Kraft, womit dieser Stil sich über Deutschland ausbreitet, kann die Erinnerung plastischer Formen und der offnere Sinn für dieselben, der sich namentlich im Süden in einer breiteren, runderen, fließenderen Darstellung kundgibt, nicht widerstehen; die miniaturartige Behandlung wird aufgegeben, aber nun die Schärfe der Charakteristik bis zur Überladung phantastischen Humors und die Härte des Umrisses noch mehr in das Eckige getrieben.

In Köln, Westfalen, Franken, Schwaben sehen wir überall jenen Stil, der im Zuge schien, die altchristliche Reminiszenz der Antike, den weicheren Fluß der Form fortzubilden, plötzlich abgebrochen und nur, wie bei den Niederländern selbst, in das Gebiet des weiblichen Ideals gerettet, während die Männerwelt immer knorriger, zackiger, naturalistischer im gemeinen Sinne wird und die Verzerrung sich vorzüglich auf die Widersacher Christi wirft. Die Nürnberger hatten in ihrem nüchternen, heiteren, schlicht bürgerlichen Sinne, der mit scharfem Auge auf die Form gerichtet war, etwas von den Florentinern, aber H. Wohlgemuth übt nur eine schwankende Reaktion vom Boden jenes runderen Formensinnes und gerade in seiner Schule wird der knorpelige Absprung des Umrisses, die Karikatur des Bösen recht zur stehenden Gewohnheit. Am stärksten ist der Sinn für die Welle

Digitized by Google

der Schönheit in den süddeutschen Malern und er verbindet sich mit einem ungleich blühenderen Farbensinn. Hans Holbein (der Vater), Martin Schön, Zeitblom bewahren eine milde Anmut, eine edle Würde und feierliche Hoheit, die tiefe Empfindung legt sich offen und heiter in breitere vollere Form, während eine durchgefühlte Farbe, die öfters selbst der venetianischen morbidezza im Fleisch nahekommt, den wahren Lebenssinn ausspricht; aber wie ein Dämon bricht doch auch bei ihnen überall wieder das Formlose mit seinen Ecken, Zacken und Grillen durch. Es geht dies ganz in das Widerliche; Zeitblom z. B. hat würdige und schön angelegte Köpfe, aber ihn plagt der Kobold, eine höchst alberne Anschwellung der Nasenwurzel stehend anzubringen, ja es kann ihm einfallen, auf allen Feldern eines Hochaltars rote Nasen mit Konsequenz durchzuführen. Neben edlerer weiblicher Form spreizt sich, wo eine trotz dem eckigen Gefälte ernst und voll entwickelte Gewandung sie nicht deckt, die männliche Gestalt in den Schulen allerorten wie ein hölzerner Sägebock. Große Physiognomiker sind sie alle; dieser Zug ergibt sich zwar aus der allgemeinen Charakteristik des deutschen Stils, aber wir müssen ihn hervorheben, um ihn im folgenden mit verstärktem Akzent wieder aufzunehmen. Übrigens gehen auch die süddeutschen Meister zur komischen Lösung des Widerspruchs fort und übertreiben das Komische in jenen Feinden und Peinigern Christi zur Verzerrung.

§ 730

Am Ausgange des Mittelalters erwächst auch in Deutschland eine Blüte, welche vollendet zu nennen wäre, wenn nicht der unästhetische Bruch zwischen Inhalt und Form auch jetzt ungetilgt bliebe, ja gerade vielmehr als Manier sich festsetzte, während jene Lösung durch das Komische (vgl. § 726), nun genährt durch die Stimmung der Zeit, eine Fülle reicher, aber auch grillenhafter Erdichtungen der Phantasie und des Humors erzeugt. Der eindringende Humanismus wirkt nicht nach der ästhetischen Seite, die Reformation entzieht der Kunst den größten Teil des Mythenkreises und schließt doch die ursprüngliche Stoffwelt, auf welche die deutsche Malerei durch ihren innersten Charakter, durch den

Digitized by Google

nun in seiner ganzen Reinheit sich bewährenden Geist schlichter Treue und Wahrhaftigkeit besonders nachdrücklich berufen ist, nicht unmittelbar in entschiedener Weise auf.

Der italienisch plastische Stil hat in dieser Periode, die zu den geistig fruchtbarsten Momenten der Menschheit gehört, ein Höchstes, ein Absolutes erreicht, der malerisch deutsche nicht; denn jener hat sich das Maß des Malerischen angeeignet, dessen er fähig ist und bedarf, dieser hat sich das Maß des Plastischen, das ihm not tut und das er erträgt, nicht angeeignet. Jener zeigt daher einen wirklichen Abschluß, dieser weist im beziehungsweisen Abschluß hinaus auf eine Zukunft, wo die tiefe, aber grobe deutsche Natur nach einem langen, schweren Durchdringungsprozeß das klassische Bildungsferment in sich aufnehmen wird. Der Humanismus wirkt mehr ethisch als künstlerisch; die Fabeln des Altertums erfreuen wohl, bilden aber das Schönheitsgefühl nicht und nähren die Liebe zur Allegorie, die jetzt recht aufkommt und die Erfindung befruchtet, ohne zum qualitativ Schönen zu führen. Wahrhaft naiv sind bekanntlich die mit klassischen Namen getauften Studien Dürers und L. Kranachs nach dem Nackten. Die räumliche Ferne der Antike und der italienischen Kunst bringt auch äußerlich ein Hindernis hinzu. Der Fall in den gemeinen Naturalismus findet auch jetzt keinen Damm; ein Albrecht Dürer ist darin so haltlos als die Meister des fünfzehnten Jahrhunderts und stellt die gemeinsten, albernsten Köpfe neben die charaktervollsten. Das Komische findet nun bestimmtere Nahrung durch den Humor der Zeit, der die Illusionen und Vorrechte des Mittelalters zersetzt und verlacht, zugleich aber allgemein sich zum erstenmal ein deutliches Bewußtsein von den Widersprüchen des Lebens gibt. Wir befinden uns nicht mehr ferne von Fischart. Aber dieser Humor bedarf ebenfalls formeller Durchbildung und hat sie noch nicht. So schlägt er denn gerade jetzt recht in Phantastik aus, sei es in Erfindungen der eigentlichen Kunst, sei es im Zweige des Ornaments und der Arabeske. Er paart sich wie bei Dante mit dem Gespenstischen, traumhaft Schauerlichen. Wir erinnern an Dürers Holzschnitte zur Offenbarung Johannis, seine Komposition: Ritter, Tod und Teufel und Anderes, an seine von Erfindung sprudelnden Randzeichnungen, an die märchenhaft wundersamen Kompositionen L. Kranachs, an die Totentänze, besonders H. Holbeins,

Digitized by Google

an die immer noch beliebten Karikaturen der Widersacher Christi bei allen. Es ist immer der deutsche Geist mit seinem tiefen Berufe zur Komik, mit seiner tiefsinnigen Traumwelt und mit seinem Eigensinn, die edelsten Kräfte da walten zu lassen, wo sie nicht hingehören, und eine Fülle von Leben in phantastische Ranken zu treiben, statt als organischen Bildungstrieb im Mittelpunkte der Kunst wirken zu lassen; es ist die Absonderlichkeit, die „Schrulle", die wir so schwer loswerden. Was nun aber früher nur ein ungeläutertes Fühlen war, das wird, da der Geist zu sich kommt und doch nicht in die Zucht der reinen Form genommen wird, nun erst eigentlich Manier. Dies gilt vom Stile ganz allgemein und abgesehen von besonderen Einfällen und Erfindungen; die knorrigen Ausbiegungen der Linie in der Zeichnung menschlicher Gestalt, die unmotivierten Nester und Knäuel eckig geknitterter und fahrig aufgerollter Falten werden bei vollkommenem Können, höchster Meisterschaft der Zeichnung jetzt aus Grille, aus Kaprize beliebt.

Die Reformation ist im zweiten Teile des Systems mehrfach besprochen. Wirft man die Schuld der Stockung, welche nun bald in der deutschen Kunst eintrat, auf sie, so ist, sofern der Vorwurf sich auf die Verstopfung einer reichen Stoffquelle beziehen soll, nur zu antworten, daß nicht zuviel, sondern zuwenig reformiert worden ist. Der Teil des Mythus, der stehen blieb, war zu arm für die Kunst. Rationale Auffassung desselben, wie wir solche bei den Venetianern erwähnt haben, dringt im Einzelnen gewaltig durch, wie in A. Dürers vier Aposteln, allein von keiner anderen, reicheren Stoffquelle getragen, kann sie aus diesem Gebiete nur vereinzelte, geringe Nahrung ziehen. Und doch reicht der Rest von Mythus hin, noch immer die ursprüngliche Stoffwelt zu versperren. Es ist mehr als einmal ausgesprochen, daß die deutsche Malerei noch ungleich stärker als die zur Reife gelangte italienische zu dieser Welt hindrängte; wir heben nur noch ausdrücklich den Geist der schlichten Wahrheit heraus, der ihren innersten Kern, wie überhaupt den Kern des deutschen Geistes, bildet. Die deutsche Natur ließ sich nicht länger von dem ästhetischen Pathos der romanischen Kirche blenden, sondern zerriß mit gesund grober Täuschungslosigkeit den prachtvollen Schleier. Diese Täuschungslosigkeit, Scheinlosigkeit war an sich nichts weniger als Feindschaft gegen den freien Schein der Kunst, wohl aber widerstrebte sie mit vollem Rechte

Digitized by Google

der mythischen Kunst und mit halbem Rechte dem idealen Pathos des plastischen Kunststils. Sie spricht mit einer kerngesunden, tief lauteren Ehrlichkeit, einer rührenden Treue aus den Werken der großen Meister. Sie führte insbesondere zu einer Komik, die wohl von jenem phantastischen Schößling zu unterscheiden ist, zu einer Komik, wo sie hingehört, einer gemütvollen, behaglichen Darstellung der lieben, derben Natur, die dem Schnürbande, der geistlichen und weltlichen Aristokratie des Mittelalters entwachsen ist und gelegentlich mit zynischem Bauernlärm sichs wohl sein läßt, vgl. § 369. 471. Da war denn namentlich das gröbere, das gemütliche, das komische Sittenbild gegeben, und doch kann es noch immer nicht zum Dasein als selbständiger Zweig gelangen. Es tritt nur vereinzelt in Handzeichnung, Kupferstich, Holzschnitt als ungeteiltes Ganzes auf, im Allgemeinen schließt es sich auch jetzt noch an den mythischen Stoff und vernürnbergert die Studierstube des hl. Hieronymus, die Werkstätte Josephs. Auch die geschichtliche Malerei ringt ebenso vergeblich zum Dasein, alle Versuche bleiben vereinzelt. Ein L. Kranach mit seiner tiefwahren Charakterzeichnung findet keinen Stoff, sie zur dramatischen Handlung zu entfalten, und begnügt sich mit Gruppenzusammenstellungen der Reformatoren: das Historienbild tritt theologisch auf, wie die Reformation sich in das Theologische verengte. — Gilt aber jener Vorwurf der Reformation als einer Bewegung der Geister überhaupt, so enthält er ein richtiges Urteil, das kein Vorwurf ist. Der Bruch mit dem Mittelalter forderte eine Energie des sittlichen Geistes, neben welcher das interesselose Forminteresse des Schönen nicht blühen, nicht schwunghaft leben konnte. Aufgeschoben war allerdings nicht aufgehoben. Aber die Kämpfe der Reformation mit dem Wahn und mit der Verstockung im Haupte des Reichs, das die Aufgabe der Zeit nicht begriff, kosteten Deutschland sein Glück, und als es Zeit war, daß die ethische Krisis ästhetisch nachwirke, war die reale Grundbedingung aller Kunst, Wohlstand, Lebensfreude, Nationalgefühl dahin. Darum war aufgeschoben auf sehr ferne Zukunft aufgeschoben. Auf die speziellen Hindernisse, Mangel an wirklicher Kunstunterstützung, großen Aufträgen, namentlich zu Werken der Wandmalerei, deren Wichtigkeit für die plastische Hebung des malerischen Stils wir erkannt haben (§ 693), die Einwirkung der technischen Erfindungen, die eine Fülle von Geist in die Illustration und Skizze ableiteten: auf dies

Digitized by Google

und Anderes kann hier nicht näher eingegangen werden; die letztere Erscheinung ist zu § 694, 2 erwähnt.

§ 731

Was auf der Grundlage meisterhafter Technik zur Höhe geführt wird, ist vor Allem die Physiognomik und Charakterzeichnung, was getilgt wird, der Mangel an Feuer und Bewegung. Während Albr. Dürer, ein Denker der Kunst, wie Leonardo da Vinci, voll Reichtum der Erfindung, Tiefe des Gedankens und Gefühls, Tüchtigkeit und Wärme des Gemüts, hierin Bahn bricht, Luk. Kranach mit schlichterer Naivetät folgt, tritt in Hans Holbein ein Künstler auf, der, noch feinerer Physiognomiker, wärmerer Kolorist als Dürer, sich durch eine in der deutschen Malerei bis dahin einzige Reinheit des Schönheitssinns auszeichnet und den ersten großen Schritt tut, den italienisch plastischen Stil mit dem deutschen zu vermählen, aber auf eine über die Natur beider Richtungen höchst belehrende Weise zwischen beiden schwankt.

Der Paragraph schickt voraus, was den großen Meistern gemeinsam ist. Wir verweilen nicht bei der Vollendung der Technik an sich, der nur die liebevolle, wahrhaft fromme Innigkeit des Fleißes gleichkommt. Die Physiognomik ist der, tiefsten Bewunderung wert; sie übertrifft als Hauptstärke des streng malerischen Stils die italienische; getragen ist auch sie von der Reife, Tiefe, Gründlichkeit des Blicks, die in der meisterhaften Ausübung der blühenden Porträtmalerei großgewachsen. Die Affektlosigkeit und Bewegungslosigkeit der flandrischen Schule war zum Teil schon von den deutschen Meistern und Schulen der Übergangszeit gebrochen, aber jetzt erst fährt das volle Feuer der aufgeregten Zeit in die schüchternen Glieder der Kunst und bewegt sie leidenschaftlich, doch ohne die Bewegung zu veredeln und ohne sie in rein menschlicher Handlung schwunghaft dramatisch zu verwenden. — Der Umfang unserer Aufgabe verbietet uns, die Charakteristik Dürers und L. Kranachs, die der Paragraph gibt, weiter auszuführen; nur bei Hans Holbein (dem Jüngsten) müssen wir verweilen, weil seine Erscheinung für den ganzen Grundgedanken

Digitized by Google

dieſes Abriſſes der Geſchichte der Malerei von der tiefſten Wichtigkeit iſt. In ihm war etwas von Raphaels, von Goethes Geiſt und in ihm zugleich die ganze Schärfe, täuſchungsloſe Wahrheit, unbeſtechliche Belauſchung des Wirklichen in den ſprechenden Zügen ſeiner unerbittlichen Realität, in ihm warmer Farbenſinn und harmoniſcher Formenſinn; in ihm konnte der Nation ein Shakeſpeare der Malerei, geläutert an Sophokles, erſtehen. Er hat ſchon in ſeinen frühen Werken Figuren von einer Reinheit, einem gelöſten, freien, entſchloſſenen Wurf, welche ganz modern gemahnen, als gehörten ſie einer Zeit, wo die nordiſche Kunſt durch die Alten und die Italiener ſich von ihrer Gebundenheit befreit hat. Er kannte die Italiener, Mantegna, Leonardo da Vinci, Raphael. Nun aber erwäge man beſtimmter, was wir ſchon zu § 728 berührt haben: ein dem innerſten Weſen nach entgegengeſetzter Stil iſt in Deutſchland ohne alle Rückſicht auf den plaſtiſchen, italieniſchen vollkommen reif geworden, hat nicht in organiſchem Fortgange ſchrittweiſe von dieſem ſich angeeignet, was not tat; nun, ganz für ſich erſtarkt, öffnet er das Auge und findet den entgegengeſetzten Stil, das Erzeugnis eines grundverſchiedenen Naturells, ebenfalls völlig erſtarkt und reif. Da wird er ſich im Gefühle der unendlichen Schwierigkeit einer Verſchmelzung entweder ſpröde gegen ihn abſchließen, und ſo tat Dürer, oder er wird in eine Schwankung geraten, worin er bald ein Stück des anderen Stils äußerlich in ein Ganzes der eigenen Auffaſſung hineinſtellt, bald mit vollen Händen und gänzlicher Selbſtentäußerung in jenen hineingreift, bald ihn wieder wegſtößt und ganz den eigenen, aller plaſtiſchen Schönheit fremden Wegen nachgeht, kaum ein einzigesmal aber ihn organiſch im Ganzen eines Kunſtwerks mit den Formen des eigenen Stils verſchmelzt. So verhält es ſich mit Hans Holbein. Das einemal findet man bei ihm zwiſchen hart und ſcharf naturaliſierten und individualiſierten, echt deutſchen Figuren einzelne in der generaliſierenden Schönheitsnorm der Italiener gehalten; man fühlt, daß dieſe neben jenen flach, abſtrakt ideal erſcheinen, man fühlt, wie ſchwer es war, abzuwägen, wieviel denn nun von dem einen, wieviel von dem anderen Stil zur richtigen Miſchung eines neuen, dritten ſollte gezogen werden; das andremal erſcheint er in allegoriſcher Kompoſition ganz wie ein Giulio Romano; jetzt wirft er die plaſtiſch geläuterte Form wieder ganz über Bord und tritt als haarſcharf eckiger deutſcher Phyſiognomiker an uns; einmal

Digitized by Google

aber weiß er ein Ganzes, und zudem aus lauter Bildnissen komponiert, in der wundervollsten Verschmelzung der gegensätzlichen Stile durchzuführen und erwärmt zugleich das innerste Herz, den Menschen im Menschen, durch die reine Menschlichkeit, in welche er einen kirchlich mythischen Stoff umsetzt: so in der herrlichen Gruppe der Madonna und der Bürgermeisterfamilie in Dresden. Aber er kann auf diesem Wege nicht fortgehen, die Nation, die Zeit trägt ihn nicht, die erforderlichen Zweige der Kunst sind noch nicht reif zum Ausschlüpfen und so wirft er sich mit seiner plastisch geläuterten Physiognomik zuletzt ganz auf das Porträt; von dieser Seite haben wir die wunderbare Natur des Mannes schon zu § 708 besprochen. — H. Holbein steht allerdings nicht ganz allein; in Ulm eignet sich der offene, milde M. Schaffner etwas vom italienischen Zug der Zeichnung an, der Gmünder Hans Baldung Grien zeigt vollere und freier bewegte Gestalt; allein auch diese Männer stehen vereinzelt und der Sinn für die gereinigte Form hat in ihnen weit nicht die Kraft und Fülle wie in H. Holbein. So bleibt es dabei, daß es für eine wahre innere Verschmelzung des nötigen Maßes plastischer Schönheit mit dem streng malerischen Stile zu spät und zu früh war. Unter wachsender sittenbildlicher Behandlung der religiösen Stoffe sehen wir auch am Niederrhein seelenvolle Empfindung mitten in scharf individueller Umgebung sich in anmutvollere Form kleiden; wir erinnern an den Kölner Meister vom Tode der Maria (sonst mit Schoreel verwechselt) und andere; besonders interessant aber wendet sich die Sache in den Niederlanden, was zum Schluß noch ausdrücklich hervorzuheben ist.

§ 732

Zwei bezeichnende Erscheinungen treten als Ausläufer dieses Zeitraums in den Niederlanden hervor: die ersten Übergänge zum reinen Sittenbild und zur Landschaft, zugleich aber statt einer organischen Fortbildung jener Einflüsse des italienischen Stils eine völlig unfreie, des eigenen Geistes sich entäußernde, leere Nachahmung seiner Formen.

Nicht eine letzte große Blüte, die gewaltig auf ein neues Ideal hinüberweise wie die venetianische Schule, bildet die in das sechzehnte

Digitized by Google

Jahrhundert tiefer hineinlaufenden Schlußpunkte dieſer Periode der deutſchen Malerei. Eine ſolche hätte ja nur in einer entſchiedenen, ſchwunghaften Wendung zu dem ſogenannten Profanen und in einer Läuterung des Stils zu reinen Formen beſtehen können. Jene Wendung tritt noch nicht ein, aber vereinzelte merkwürdige Übergänge, und zwar da, wo ſpäter die betreffenden Zweige zuerſt aufblühen ſollten: in Flandern und Holland. Merkwürdigerweiſe wirft ein und derſelbe Künſtler, der im Kirchenbilde noch voll tiefen Gefühles iſt, der zugleich anfängt, die Geſtalt aus jenem falſchen Verhältniſſe, worin die maleriſche Umgebung einen zu großen Teil des Intereſſes ihr entzog, abzulöſen und für ſich als einen Gegenſtand reinen Formſtudiums zu behandeln, Qu. Maſſys, zuerſt das Sittenbildliche aus der Verbindung mit dem Mythiſchen heraus und ſtellt es nicht nur ſelbſtändig, ſondern auch, wie dies nach unſerer früheren Bemerkung bei ſo manchem andern, was die früheren deutſchen Maler ähnliches komponierten, nicht der Fall war, in völliger Farbenausführung hin. In Holland nimmt Lukas von Leyden die entſchiedene Wendung nach dem Sittenbilde, doch ebenfalls mehr als Kupferſtecher. Später ringt in kindlichem Gewande die Landſchaft zur Selbſtändigkeit; ein Patinier Herry de Bles, überliefert dieſe Anfänge den Holländern des ſiebzehnten Jahrhunderts zur Fortbildung. — Höchſt belehrend aber iſt die andere Erſcheinung: ſie bewährt vollends, was wir von der tiefen Schwierigkeit der richtigen Aneignung des Italieniſchen geſagt haben. Man wollte daraus recht Ernſt machen und ſtatt einer Verſchmelzung entſtand eine Entäußerung deſſen, was der deutſche Stil tief berechtigt Eigenes und Großes hatte, eine Aneignung des Fremden ohne deſſen Seele und Größe, ein lebloſer Idealismus der Form. Die Mabuſe, die Bernhard van Orley, Corcie, Schoreel, Hemskerk waren keine ſchlechten Talente im ſtreng maleriſchen Stile geweſen, aber in der Schule der Italiener werden ſie leere Formaliſten; ſie werfen die ſcharfe Naturtreue und Phyſiognomik weg, weil ihr die Schönheit fehlt, und ergreifen die Schönheit ohne Lebenswärme. Dieſe Verirrung bezeichnet nach der einen Seite das Ende unſerer Periode, nach der anderen iſt ſie die negative Vorbedingung der großen Entwicklungen der folgenden. So werden wir ſie wieder auffaſſen.

Digitized by Google

γ. Die moderne Malerei.

§ 733

Italien tritt an den Anfang der Geſchichte der modernen Malerei mit einer neuen Lebensregung, welche ein Bild und Vorſpiel der künftigen Gegenſätze und Entwicklungen darſtellt. In der Auflöſung ſucht der Eklektizismus den reinen Stil zu retten und begründet die akademiſch korrekte Kunſtbildung; ihm wirft ſich der Naturalismus entgegen, führt das Maleriſche in der Form leidenſchaftlich großartiger Wildheit ein und eröffnet das ſelbſtändige Sittenbild und die Landſchaft. Die letztere wird von bedeutenden franzöſiſchen Talenten im Sinne des hohen Stils zur heroiſchen Form ausgebildet.

Die italieniſche Kunſt hat eine ſolche Stärke normaler Lebenskraft, daß ſie an der Schwelle des eigentlich Modernen, am Ende des ſechzehnten und Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts, noch einen bedeutenden Sproſſen treibt und vorbildlich das Thema hinſtellt, das von nun an auf höheren Stufen, in verſchiedenen Formen durchgeſpielt wird. Der plaſtiſche Stil nämlich, an und für ſich ſchon der Träger der Diſziplin für den maleriſchen, muß ſich jetzt mit einem neuen Momente verbinden: er muß ſich aus dem Verfalle, der Willkür, der Manier — die wir nicht weiter ſchildern — aufraffen und daher auf ein förmlich geregeltes Kunſtbewußtſein, auf Methode im Unterricht gründen: er wird akademiſch (vgl. § 522). Das Akademiſche mit ſeinem Guten und ſeinem Üblen (dem Formalismus und Mechanismus) iſt bereits durch und durch modern. Dem Inhalte nach ſind die Begründer dieſer neuen Form, die Caracci in Bologna, Eklektiker. Freilich iſt dies nicht abſtrakt zu nehmen: ein Auszug der Vorzüge aus den verſchiedenſten Meiſtern und Schulen wird zwar als Ideal hingeſtellt und daraus muß eigentlich ein totgeborenes, ſchattenhaftes Produkt entſtehen, aber das Leben läßt ſich nicht zerſchneiden: auch dieſe formaliſtiſchen Idealiſten haben Teil an dem kräftigen Naturalismus, der gleichzeitig in Italien auflebt und ſich ihnen entgegenwirft; es fehlt den Reſtauratoren, die nicht nur in Bologna, ſondern in mehreren Städten Italiens auftreten, neben der markloſen Senti-

Digitized by Google

mentalität, die aus den korrekten Formen spricht, doch in vielen ihrer Werke keineswegs an Fülle und Wärme des Lebens. Trotzdem müssen die Gegensätze für den Begriff klar geschieden werden. Dem Stoffe nach ist der Eklektizismus wesentlich noch mythisch und allegorisch, nur in der Landschaft zerfließt auch nach dieser Seite der Gegensatz der Richtungen: Annibale Caracci und Dominichino ergreifen diesen Zweig, auf den wir jedoch erst bei der entgegengesetzten Gruppe eingehen. Diese wirft denn gegen die Kälte und Abstraktion der Eklektiker den Naturalismus als Prinzip auf. Mit diesem Worte verbindet sich nun ein neuer Begriff. Bis jetzt haben wir unter demselben zunächst eine berechtigte Seite des echt malerischen Stils, dann aber auch eine Verirrung desselben, ein wahlloses Aufgreifen gemeiner empirischer Formen verstanden. In diesen italienischen Naturalisten tritt nun allerdings das Malerische mit einer Gewalt und Ausdrücklichkeit auf, wie bis dahin in Italien noch nie; aber es tritt nicht rein auf, der Naturalismus greift nach gemeinen Formen. Das Neue jedoch besteht darin, daß dieses Aufgreifen nicht in naiver Weise geschieht, wie wir es bei den Deutschen fanden, sondern prinzipiell als Losungswort in der Oppositionsstellung gegen eine frostige Stilregel und ihren Schulzwang. Es ist ein grundsätzlich stilloses Verfahren, das die rohe, die wilde, gemeine Natur mit kecker Faust dem hohlen Ideal entgegenwirft. Eigentümlich verwickelt sich nun der energische Drang zum echt Malerischen, der dieser zur Maxime erhobenen Verwilderung zu Grunde liegt. Er äußert sich namentlich in der leidenschaftlich bewegten Stimmung und ihr entsprechend im Kolorit. Dieses hatte seit dem beginnenden Verfalle mit den Effekten der starken Schattenmassen im Gegensatze gegen grell einfallende Lichter geprahlt; das nehmen die Naturalisten von den früheren Manieristen auf und verwenden es, namentlich ein Caravaggio und Ribera lo Spagnoletto, für jene Stimmung, die besonders unheimliche nächtliche Szenen liebt; allein im Verlaufe erwirbt sich diese Gruppe, vor allem Salvator Rosa, das Verdienst einer hohen Durchbildung des Kolorits im besten künstlerischen Sinne des echt Malerischen. Die Wildheit der Formengebung geht nun zunächst in demselben Zuge, sie ist ein Mißbrauch der Freiheit, die das Malerische von der strengen Linie der Schönheit entbindet; allein es ist darin doch gar nichts von jener Art der Formlosigkeit,

Digitized by Google

die den Deutschen anhing; vielmehr zeigt sich darin ebensosehr ein verwilderter plastischer Sinn. Eigentlich ist es ein Rückgriff auf die sogenannte starke Manier, die als Ausartung dessen eingerissen war, was in Michelangelo noch Größe und Genialität war. Diese alten Weiber und Männer mit ihren runzligen, aber massenhaften Gliedern, diese Zigeuner und Zigeunerinnen, Hexen, finsteren Kriegsknechte, falschen Spieler und Mörder in greller Beleuchtung sind doch Abkömmlinge, liederliche Nachkommen jenes im plastisch hohen Stile gezeugten Riesengeschlechts. Also eine neue, noch einmal sich verwickelnde Wiederholung und Verästung der Stilgegensätze innerhalb der sich bekämpfenden Seiten. — Dagegen ist nun neu und ein ungeteilt echt malerischer Schritt die Schöpfung des selbständigen Sittenbilds, insbesondere des Schlachtbilds — Alles freilich in der einen Richtung der leidenschaftlich aufgeregten Zeit — und der Landschaftsmalerei. In der letzteren jedoch tritt wieder der Umtausch der Prinzipien ein: der Naturalismus selbst geht von einer mehr romantisch wilden Form mit entsprechender Staffage zum hohen Stile der sogenannten heroischen Landschaft über durch den genialen Salvator Rosa. Hier aber treten jene in Italien lebenden, vom Gefühle südlicher Natur und südlichen Stils durchdrungenen Franzosen ein: Nicol. Poussin, Caspar Poussin, Claude Lorrain, und führen den plastischen Stil der Landschaft auf die Höhe der Idealität, der reinsten Verklärung der Form im Zauber des Lichts.

§ 734

Auf höherer Stufe und vom Boden des echt Malerischen übernimmt ein Stamm der deutschen Nation, der niederländische, den Kampf gegen den Frost des direkt idealen Stils und eröffnet in positiver Entscheidung den Entwicklungsgang der modernen Malerei. Das erste große Stadium dieser Bewegung stellt sich in dem Belgier Rubens dar, dessen großartiger Naturalismus mit den mythischen Stoffen noch nicht völlig bricht, zugleich jedoch das Gebiet der reinen Wirklichkeit in Besitz nimmt und unedle, aber im Geiste des Michelangelo gewaltige Formen durch dramatisches Feuer der Leidenschaft und Handlung sowie durch

Digitized by Google

die Lebensglut eines Kolorits verklärt, das er insbesondere am Muster der Venetianer ausgebildet hat und wodurch er jener im nordisch malerischen Stile selbst bis dahin herrschenden falschen Plastik des Umrisses (§ 726) ein Ende macht.

Was die Venetianer vorbereitet, aber nicht durchgeführt haben, wozu die Deutschen den höchsten Beruf zeigen, ohne es doch anders als vereinzelt ins Werk zu setzen, was auch jene italienischen Naturalisten nur mangelhaft beginnen, das übernimmt mit entscheidendem, wiewohl noch nicht nach allen Seiten gleich vordringendem Schritte jener Stamm, der sich jetzt von der Gemeinschaft der deutschen Nation abgesondert und die Kämpfe, welche die Reformation hervorrief, glücklich überstanden hat: die Niederländer. Das moderne Ideal der Malerei soll dem Stoffe nach die Transzendenz abwerfen und die reine Wirklichkeit in Besitz nehmen, der Form nach dem streng malerischen Stile das richtige Maß des plastischen beimischen. Der erste Teil dieser Aufgabe wird von den Niederländern erfüllt: es siegt der Geist der Immanenz, der Realität; der zweite Teil wird noch nicht erfüllt, in der außerordentlichen Vervollkommnung aller Momente des Malerischen, insbesondere der Farbe, fehlt noch die Zumischung des reineren, höheren Formgefühls. Doch läßt sich das in gewisser Beziehung in Frage stellen; wir kommen auf diesen verwickelten Punkt zurück. Es wiederholt sich nun hier dieselbe Gruppe, wie im vorhergehenden Paragraphen, zunächst so, daß die Belgier *zusammen* mit den Holländern, die der Paragraph noch nicht ausdrücklich nennt, den Kampf gegen den nach Norden verbreiteten kalten, konventionellen Idealismus ebenso übernehmen wie jene italienischen Naturalisten. Den Gegner brauchen wir nicht noch einmal zu schildern: es ist jener geistlose Formalismus der Nachahmung des reifen italienischen Stils, der in § 732 aufgeführt ist und in den Niederlanden immer weiter eingedrungen war (Franz Floris „der belgische Raphael" u. a.). Der Zorn dagegen schlägt nun in hellen Flammen durch und wirft absichtlich mit dem steifen Zwange der toten Regel zuerst auch das wahre Maß zu Boden. Vergleicht man aber *Rubens* und seine Stilgenossen nicht mit jenem ihrem Gegner, sondern unterscheidet sie von den *Holländern*, so haben sie in *dieser* Beziehung doch selbst noch einen Rest von Transzendenz und etwas von der Aristokratie des hohen

Digitized by Google

Stils, gegen deſſen kalte Epigonen der nordiſche Geiſt ſich nun aufmacht. So betrachtet nun wiederholt ſich die Oppoſition innerhalb dieſer Gruppe, indem die Holländer gegen den Stil des Rubens in noch ſpezialiſierterem Sinne das Maleriſche zum Prinzip erheben. — Rubens iſt Belgier, hier iſt romaniſches Blut in germaniſches gefloſſen und der Stamm iſt katholiſch geblieben, hat daher auch vom Stoff- und Stilprinzip des Romanentums und ſeiner Anſchauung etwas behalten. Vom Marke der Erde genährt, von der Flamme des Lebens durchglüht, alles Geiſtes der echt religiöſen Kunſt bar, gibt er doch ihren jenſeitigen Geſtaltenkreis nicht auf und nimmt mit Vorliebe zugleich ſeinen Flug in die fremde Luftſchicht der Allegorie. Dem Stile nach iſt er Naturaliſt ähnlich wie jene Italiener, ſeine Formen ſind unedel, eigen iſt ihnen das ſchwellende Fett, dem man die Abſichtlichkeit der Oppoſition gegen das kalte Ebenmaß der plaſtiſchen Linie nur zu gut anſieht; ebenſo nimmt er häßliche Leidenſchaft, Ekelhaftes und Widriges von Wunden u. dgl. im Zorne des Stilkampfes recht mit Willen auf. Wie aber die italieniſchen Naturaliſten doch auf das plaſtiſche Kraftbild des Michelangelo zurückweiſen, ſo und noch viel mehr Rubens. Nicht Adel der Linie, aber Adel der hohen Energie iſt in dieſen Formen, zyniſch ſtillos ſtiliſiert er doch, und darin iſt er ſelbſt noch plaſtiſch. Daher naturaliſiert er zwar, aber er individualiſiert nicht, außer in ſeinen markigen, geſättigten, atmenden Bildniſſen. Noch mehr, als die Großheit an ſich, iſt es nun aber das Brauſen der Bewegung und Leidenſchaft, was uns über das Unedle der Formen wegreißt, und hierin iſt er nun durch und durch maleriſch; nirgends herrſcht mit ſolcher Kraft der maleriſche Wurf wie in ihm, eine Windsbraut entfeſſelter Kräfte fegt durch ſeine Werke. Und dieſer Geiſt hat ihn trotz der feſtgehaltenen Tranſzendenz auf den Boden der Wirklichkeit geführt, und zwar ihn zuerſt auf den Boden des rein geſchichtlichen Bildes in der vollen, der dramatiſchen Bedeutung des Wortes. Hiemit kann auch nun erſt eigentlich die freie Kompoſition aufkommen; im Mythiſchen herrſcht ja mehr oder minder ſtets eine architektoniſch-geometriſche Anordnung. Raphael wurde der große Komponiſt, weil er zur Handlung überging. Was Rubens als Anordner iſt, wie er die meiſt figurenreichen Maſſen beherrſcht, iſt bekannt. Das Sittenbild ſagt ihm nur zu in blutigen Jagden mit furchtbaren Tieren, in heißen Schlachten, und die klaſſiſche Sage benützt er, um

Digitized by Google

glühend üppigen Lebensgenuß, vollsaftige, strotzende Lust des Daseins auszuströmen. Er beschreitet auch das Gebiet der Landschaft; es ist nicht mehr die heroische, noch nicht die rein malerische, großer Stil und doch walten alle Mittel des Kolorits und Helldunkels, um ein bewegtes Bild schaffender Urkräfte zu entrollen. Der Geist der Bewegung drückt sich nun überhaupt nicht bloß in der Linie, sondern ebensosehr in der Farbengebung aus, und sie ist es denn hauptsächlich, wodurch Rubens seine starken, aber unedlen Formen verklärt. Hier knüpft sich der Faden zwischen dem Süden und Norden (vgl. § 725 Anm. 1. 2): Rubens ist in der Farbe Schüler der Venetianer. Mit ihm erst verschwindet jene Art falscher Plastik, die dem, doch echt malerischen, deutschen Stil eigen ist: die Härte der Grenzen (§ 726). Wie der Umriß durch die schwungvolle Auffassung der Form bei ihm zuerst prinzipiell und durchgängig das Eckige abstreift (und darin erkennt man bestimmt genug den Einfluß Italiens), so saugt nun auch technisch die Farbe den Umriß auf, gibt ihm jene Lockerung, die ihm bei den deutschen Meistern noch fehlte. So ist Rubens im Norden der erste eigentliche Maler. Seine Farbe ist nun überhaupt, selbst noch mehr als bei den Venetianern, ein reif durchkochtes Ganzes; jene Konsumtion (§ 673) tritt bei ihm ein, aber sie steht noch mit der Entschiedenheit der Lokalfarbe im Gleichgewicht, alles leuchtet von innen heraus, das Fleisch heller mit rötlichen Reflexen als bei den Venetianern, Alles fließt und schwimmt unbeschadet der Kraft der Selbständigkeit im gesättigten Elemente des Tons und der Töne. — In seiner Schule mildert sich der Stil zu größerer Zartheit durch Anton van Dyk, den empfindungsvollen Maler heiliger Szenen, den genialen Porträteur.

§ 735

An die Venetianer und Rubens schließt sich die spanische Schule, welche mit glühendem Mystizismus heiteren, realistischen Lebenssinn vereinigt (vgl. § 475) und in beiden Richtungen, dort durch die Tiefe des subjektiven Ausdrucks, hier durch die Idealität des Humors im Sittenbilde das echt Malerische ebensosehr als durch eigentümliche Fortbildung des Kolorits erweitert.

Digitized by Google

Der Paragraph erinnert in Kürze an jenen Dualismus im spanischen Geiste, wovon bereits in der Geschichte der Phantasie die Rede gewesen, und deutet zugleich an, wie beide Seiten desselben nach dem echt Malerischen hinwirkten. Die mystische Glut wirft sich in der mythischen Sphäre vom Objekt auf die Anbetenden (vgl. Kugler, Handb. d. Gesch. d. Malerei, S. 445) und arbeitet aus den innersten Seelentiefen eine neue Welt wunderbaren Ausdrucks zu Tage. Der derbe Lebenssinn, der Sancho Pansa, dagegen wirft sich auf das Sittenbild. Es verteilt sich dies allerdings auch an verschiedene Meister, denn Zurbaran ist der Maler der Andacht, Murillo der Genremaler, aber die Trennung hebt sich im letzteren wieder auf, denn er ist ebensosehr auch der Maler der unendlichen Schmerzen und seligen Verzückungen der andachtglühenden Seele. Freilich vereinigt er auch beide Extreme in der Weise einer Zeit, welche das Sittenbildliche noch nicht in einen besonderen Zweig abzulagern wußte, wirft es zum Religiösen, setzt die Madonna ans Spinnrad u. dgl., aber zugleich finden wir doch bei ihm in erster Lebensfülle das reine Sittenbild, und zwar in einem Sinne behandelt, wodurch es zwischen das höhere, plastisch stilisierte und das derbere, humoristische sich eigentümlich in die Mitte stellt: die Situation, an sich niedrig, wird durch den Geist südlicher Schönheit, kummerloser Seligkeit der Armut in einer freigebigen Natur (vgl. Hegels schöne Charakteristik seiner Bettelknaben, Ästh., Bd. 1, S. 218. 219), in einen Äther reiner Idealität erhoben; eine Auffassung, welcher denn auch der größere Maßstab entspricht. — Das Porträt blüht bei diesen Spaniern in der Fülle der Lebenswahrheit, der geistreiche Blick erhascht den reinsten Phosphor der Persönlichkeit. Wir nennen nur Velasquez. Der Nachdruck, womit sich diese Schule auf die Farbe wirft, zieht in lebendiger Individualisierung der Form seine richtige Konsequenz, führt aber im Einzelnen, besonders in den Falten, zu nachlässiger Zeichnung. Diese Farbe ist in ihrer lokalen Wirkung nicht so blutwarm und von innen herausleuchtend wie bei Rubens und den Venetianern, die Schwärze der italienischen Naturalisten hat hier Einfluß gehabt, aber um so ahnungsvoller drückt sich das mythisch tiefe Stimmungselement in dem dämmernden, silberduftigen Schleier aus, der sich wie ein dünner Flor um Alles legt.

Digitized by Google

§ 736

Auf der zweiten Stufe stößt das protestantische Holland auch den letzten Rest von Transzendenz und höherem, plastischem Schwunge der Form aus. Doch spaltet sich die neue Richtung noch einmal: Rembrandt wendet einen Stil, der nur für Porträt und Sittenbild berufen ist, auch auf größere, selbst mythische Stoffe an, rechtfertigt jedoch in gewissem Sinne dies Verfahren durch ein düsteres Pathos im Ausdruck und traumhaftes Helldunkel des Kolorits. Die Kabinettsmaler dagegen leiten den im engsten Sinne malerischen Stil in sein wahres Bett: Landschaft, Tierstück, Sittenbild, sie werden die eigentlichen Begründer dieser Zweige und retten vor dem allerwärts eindringenden falschen und formalistischen Idealismus den ganzen Teil der wahren Stoffwelt, der ohne positiven Einfluß des plastischen Stils gedeihen kann.

Die Opposition gegen allen direkten Idealismus der Form wird von Rembrandt bis zur Konsequenz des Zynismus vollendet, wovon sein Ganymed Zeugnis ablegt. Wir dürfen statt weiterer Ausführung auf die treffliche Charakteristik Kuglers verweisen und an das erinnern, was zu § 673 über sein Kolorit gesagt ist. Faßt man Alles zusammen, so steht doch Rembrandt der Gruppe der Kabinettsmaler wieder so gegenüber, wie Rubens den Holländern insgesamt. Jener „plebejische Trotz", jene „verhaltene Leidenschaft", die „der finstere Republikaner" in die bäurisch rohen Formen legt, zusammenwirkend mit der geisterhaften Aufregung, die in seinem Kolorit liegt, erscheint als ein Pathos, das bei vollendetem Gegensatz gegen alles Klassische doch der hohen Erregung, die seine reinen Formen mit sich führen, indirekt auf ähnliche Weise verwandt ist wie Shakespeare, der nichts von den Alten wußte und auf der Höhe der tragischen Bewegung doch so tief an sie erinnert. Die Leidenschaftlichkeit und Wildheit der Zeit, von der wir öfters gesprochen, hat in Rubens, seinen historischen Stücken und blutigen Jagden, und in Rembrandt den vollsten Ausdruck, dort in Form schwunghaften Ausbruchs, hier still und gespenstisch aufdämmernder Drohung, erhalten; es liegt aber in diesem wilden Wurfe noch immer etwas von der Großheit des Stils im emphati-

Digitized by Google

schen Sinne des Worts, der sich auch äußerlich im größeren Maßstab ausspricht. Es wird nun endlich voller Ernst daraus, daß die Malerei demokratisch ist (vgl. § 655), aber Rembrandt ist noch großartig drohender, die Kabinettsmaler sind beruhigter Volksgeist, welcher der besiegten Grandezza des Romanismus das breite Gelächter nachschickt und zugleich schon wieder Zeit hat, feinere, behagliche, gebildete Sitte zu gründen. Zieht sich nun hier jene Größe zur zierlichen camera obscura der Welt zusammen, so ist dafür auch mit voller Folgerichtigkeit die malerische Richtung als ein ins Schärfste und Feinste ausgebildeter Naturalismus und Individualismus in ihre wahre Sphäre eingetreten. Jetzt endlich hat der niederländische Stil seinen wahren Ort gefunden: er ist sittenbildlicher und Landschaftsstil, er hängt sich nicht mehr an die großen Stoffe des Mythus und drängt die handelnden Figuren aus dem Alleinbesitze des Interesses, das ihnen gehört, er zieht sie nicht mehr aus der Idealität, die ihnen als absoluten Gestalten gebührt, in die Bedingtheit des bürgerlichen Lebens herein, er verschont sie damit, indem er sie aufgibt. Jenes Ganze wird verteilt: die Teile suchen den Zweig, wo sie als Ganzes sich ausbreiten dürfen und sollen. Aber Ein Stück findet keine Stelle, es geht leer aus: das ist eben der Inhalt, der jenen absoluten Gestalten zugrunde liegt, der hohe Gegenstand. Da der Mythus gefallen ist, so mußte freilich dieser Gegenstand ein anderer werden; an seine Stelle mußte dem Stoffe nach die geschichtliche Malerei, dem Geiste der Behandlung nach der höhere Stil treten, der plastischen Schwung in sich aufzunehmen hatte, aber darum doch malerisch bleiben konnte, und dieser Stil hätte zugleich das grandiosere Sittenbild und die großartigere Landschaft hervorbringen müssen. Dazu hatten diese Holländer die Stimmung nicht und, weil ihnen diese fehlte, die Formen nicht. Sie konnten sie nicht haben, denn alles reine Pathos, aller höhere Stoff, aller edlere Schwung der Form war ihnen durch die Nachahmer der Italiener in so lügnerischer Gestalt entgegengetreten, hing so innig mit der Welt des romanischen Geistes zusammen, mit der sie auch im bitteren Ernste soeben auf Leben und Tod gekämpft hatten, daß sie Alles, was dahin zeigte, schlechthin von sich ausstießen. Man nannte und nennt noch jetzt häufig diesen Rückzug auf das Stück Welt, dem der malerische Stil in seiner abgeschlossensten Eigenheit allein entsprach, ein Ausblühen, ein Ende. Das ist er auch nach der einen Seite so wie das ähnliche Herabsteigen zu

Digitized by Google

dem Realen das Ende der antiken Kunst war. Allein als absteigende Linie stellt sich dieser Gang nur dar, wenn man ihn vom Gipfel des Olymp überblickt; bedenkt man dagegen, daß an die Stelle des Olymp jene höheren Zweige rein menschlich wunderlosen Inhalts treten sollten, so ist diese Erscheinung Anfang, gewonnener fester Boden, Basis, Vorstudie und die Linie führt von ihr zu einem neuen Gipfel. Hier ist denn die Stelle, wo sich der Schlußsatz des § 715 geschichtlich bewährt. Durch ihre Beschränkung haben die Holländer ein schmales, aber sicheres Stück Festland für die Zukunft gerettet aus den wachsenden Wogen des nun immer stärker andringenden falschen, dem Stoffe nach allegorischen, dem Stil nach theatralisch antikisierenden Idealismus. „Lediglich die Zerklüftung der Malerei in getrennte Fächer sicherte in jenen Zeiten der allgemeinen Zerrüttung dem Realismus in der Landschaft und im Genre ein Asyl" (Teichlein a. a. O. S. 35). Wenn wir übrigens hier von einem im engsten Sinne malerischen Stile reden, so darf doch nicht wieder an die Mängel des älteren deutschen gedacht werden. So viel, als sie für ihre Sphäre, für das gemütliche Genre und die Stimmungslandschaft brauchen, haben sich die Holländer aus der Bildungssumme der Zeit, worin das plastisch Italienische doch ein gemeinschaftliches Hauptkapital war, allerdings längst angeeignet; die Formenwelt, die sie geben, verstehen sie vollständig wie die Brillantenwelt der entsprechenden Farbe. — Weiter gehen wir nicht ein; die Lehre von den Zweigen hat das Wichtigste besprochen, die einzelnen Meister zu charakterisieren würde uns hier doch der Raum nicht gestatten.

§ 737

Das eigentlich Moderne tritt ein mit der grundsätzlichen Erhebung der antiken Form zur mustergebenden Regel, d. h. dem Klassizismus und den hieraus erwachsenden Kämpfen. Trotz der völligen Verkennung des echt Malerischen ist dieser Durchgang den nordischen Völkern notwendig. In erster, abstrakter Weise übernimmt die französische Kunst die Einführung dieses Prinzips. Im Rückschlage gegen die Entartung eines früheren, schon an sich weniger methodischen, Klassizismus in ausschweifenden Prunk und

Digitized by Google

Sinnenkitzel wird durch David das plastische Stilgesetz des Altertums zur straffen Richtschnur und zum mechanischen Schulzwang erhoben, zugleich aber durch die Stimmung eines theatralischen Pathos verfälscht.

Wir haben folgende interessante Verschiebung der Ordnungen vor uns: es ist zunächst die dritte von drei parallelen Gruppen, vor der wir stehen; jede der beiden ersten Gruppen enthält Aktion und Reaktion: die erste bilden die italienischen Eklektiker und ihre Gegner, die Naturalisten; die zweite die Belgier und Holländer, von denen die letzteren selbst gegen die Reminiszenz von plastischem Formenpathos reagieren, die noch in Rubens ist, ja sogar gegen die düstere Großheit Rembrandts; die dritte, bei der wir angelangt, zeigt zwar auch zwei Formen, aber Formen desselben Prinzips, das erst noch weiter ansteigen und dann seinen Gegner finden soll. Dies ist die eine Linie der Betrachtung; nach der anderen stehen dagegen die Belgier und Holländer als Ein Ganzes der gesamten ersten, italienischen Gruppe gegenüber, bilden das echt malerische Gegenbild gegen ihre Anschauung. Jetzt ist die gegenwärtige dritte Gruppe nicht mehr eine von dreien, sondern sie eröffnet als erster Satz, als Thesis einen neuen Gang. Und diese Beziehung ist so einschneidend, daß wir nun die beiden ersten Gruppen in eine Vorstufe des modernen Ideals zu verweisen haben, das im strengsten Sinne erst jetzt eintritt. Denn in der Tat beginnt das echt Moderne erst da, wo die nordischen Völker der neueren Zeit, um sich von der Härte jenes Bruchs zwischen Inhalt und Form zu befreien (§ 467), zum ersten Male bewußt, prinzipiell, straff und in vollem, ganzem Schritte das antike Formgesetz in sich aufnehmen. Das war bisher nie geschehen. Abstrakt, einseitig mußte dieser erste Schritt der volleren Aneignung sein, wenn er entschieden, radikal sein sollte. In solcher schnurgeraden Weise konnte ihn aber nur dasjenige der nordischen Völker vollziehen, dessen germanische Elemente sich ganz in das herrschende romanische eingeschmolzen haben, denn romanisch ist eine solche generalisierende Disziplin. Inzwischen haben wir nicht einen einfachen Schritt vor uns; in der Geschichte der Phantasie hat § 476, auf den wir zurückverweisen, vor Allem die Poesie im Auge, die ihre klassische Diktatur zur Zeit Ludwigs XIV. in Einem Haupttempo ins Werk setzte; in der Malerei sind es zwei Momente:

Digitized by Google

voran geht eine harmlosere, weniger straffe Form des Klassizismus, die mit Nicol. Poussin beginnt, und erst in der Zeit der Revolution folgt die zweite, radikale Form, begründet durch David. Zu diesem Begriff des Radikalen gehört die weitere Bestimmung, daß nicht nur auf die den Alten verwandten Maler Italiens, sondern zur Quelle, zu den Alten selbst zurückgegangen wurde. Dies tat allerdings schon Nicol. Poussin, der an diesem Muster die kalte Strenge seiner antiken Formbildung und schulgerechten Komposition ausbildete. Allein neben ihm her zog sich eine andere Linie: Vouet hatte sich an die italienischen Naturalisten gelehnt, le Sueur ging auf die Eklektiker, selbst auf Raphael zurück; das Malerische war in der plastischen Richtung noch stark genug, jene Blüte der heroischen Landschaft zu erzeugen (§ 733); endlich aber bildeten sich aus den klassischen Nachwirkungen des Nic. Poussin, dem daneben fortlaufenden Naturalismus und der im zweiten Teile unseres Systems geschilderten Stimmung der Rokokozeit jene in aller Kälte der Regel doch wild manierierte, im Konventionellen willkürliche, im Willkürlichen konventionelle, zugleich elegant frivole Malerei aus, in deren Mittelpunkt noch mit verhältnismäßiger Würde ein le Brun steht. Dieser Geschmack beherrschte despotisch die Zeit; die holländische Malerei selbst gab sich nun auf und neben edleren Einflüssen des Italienischen sieht man an der geleckten Porzellanglätte eines Adrian van der Werff, was daraus entstand. — Durch diese Verwilderung und Ausschweifung schneidet nun mit scharfem Messer David, wie die Revolution durch den faulen Körper des Staats. Der Auffassung und Stimmung nach fehlt es ihm und seiner Schule nicht an Größe; Eines hat er, was echt malerisch ist: dramatisches Feuer, und nach den Stoffen der alten Geschichte greift er mit richtigem Gefühl. Doch dieses Feuer ist theatralisch pathetisch wie die Redner der Revolution und wie der Franzose überhaupt (vgl. § 476 Anm.), und die klassische Form, so sehr ihr dieser Ton widerstrebt, herrscht doch als absolute Regel in der Zeichnung, die Farbe erkältend, die Individualität ertötend, den Schüler im Kopieren, Zeichnen nach Modellakten mechanisch dressierend: der akademische Formalismus ist nun erst in seiner militärischen Ordnung eingesetzt und legt zwar den Grund zu der ausgezeichneten technischen Tüchtigkeit der Franzosen, ist aber in dieser Einseitigkeit auch der Tod aller Originalität und Frische der Anschauung. — In Deutschland

Digitized by Google

tritt mäßiger, reiner, ruhiger der eklektiſche Idealiſt der Form, Raph. Mengs auf; doch dieſe Erſcheinung iſt mehr vereinzelt.

§ 738

Die Deſpotie dieſes abſtrakten und verfälſchten Klaſſizismus durchbricht der deutſche Geiſt, der die alte Kunſt als eine zweite, reine Natur begreift, ihr inneres Weſen ſich lebendig aneignet und den Schulzwang umſtößt. Hiemit iſt der Moment eingetreten, wo die deutſche Kunſt von dem ihr bis dahin eigenen unäſthetiſchen Bruche ſich befreit; doch iſt auch dieſer echte Klaſſizismus wieder einſeitig, verliert ſich in Mythus und Allegorie und geht auf Koſten des deutſchen Berufs zum echt Maleriſchen.

In der Geſchichte des Ideals berückſichtigt § 477 und 478 zunächſt die Revolution in der Poeſie, welche ungleich ſpäter zum echten Klaſſizismus fortſchritt; für die Malerei iſt daher, was in § 479 geſagt iſt, zurückzudatieren: ſie ergriff zuerſt die reine antike Form, die tiefere Erwärmung derſelben mit der Fülle des deutſchen Geiſtes folgte, wie wir ſehen werden, nach; die Poeſie begann umgekehrt mit dem Sturm der Empfindung und lernte erſt dann von den Alten die reine Form. Die genialen Männer, welche, von Winckelmann zum echten Quellwaſſer geführt, mit dem konventionellen Afterbilde des Klaſſiſchen brechen und ſeine hohe Einfalt, die beſcheidene Grazie ſeiner wahren Schönheit, ſeine formenbildende Seele ſelbſt in ſich aufnehmen, dieſe Männer, die jetzt erſt endlich der deutſchen Nation jenes wahre Mittel der Löſung von dem anhängenden Reſte der Formbarbarei bringen, das wir ſeit dem fünfzehnten Jahrhundert ſuchen, die Karſtens, Eberh. Wächter, Koch, Schick treten — den letzteren ausgenommen, der ſich mehr an Raphael anſchließt und leider von ſeiner herrlichen Laufbahn früh abgerufen wird — ſelbſt wieder auf die eine Seite des Gegenſatzes, deſſen Kampf das Triebrad der Kunſtgeſchichte iſt. Von nun an, im Tageslichte der nahen Vergangenheit und Gegenwart, zeigt ſich uns immer ſchärfer und deutlicher die Natur dieſer und aller Geſchichte: ihre Nadel oſzilliert um das abſolute, nie erreichbare Endziel ſo, daß jede erreichte Einheit und Verſöhnung der Ge-

Digitized by Google

genſätze ſelbſt wieder zu einem derſelben hinüberfällt (vgl. § 676 Anm. 2). Statt dem Prinzip des echt maleriſchen Stils, zu dem die deutſche Kunſt durch den innerſten Geiſt der Nation berufen iſt, das richtige Maß des Plaſtiſchen beizumiſchen, werden ſie, die allerdings den falſch ſkulptoriſchen Regelzwang der Franzoſen niedergekämpft haben, nun ſelbſt Plaſtiker der Malerei, lebendig und ſeelenvoll, aber ohne Individualität, ſtilvolle Zeichner, aber ſchwache Koloriſten, edle Anordner geiſtreicher Erfindung, aber mangelhafte Exekutoren, Ausbeuter des alten Mythus und der alten Allegorie, Erdichter von neuen, Freunde der Stoffe aus der alten Geſchichte und Mißkenner der unendlich mehr maleriſchen Natur der Stoffe des Mittelalters und der neueren Zeiten.

§ 739

Im Kampfe gegen dieſe neue Einſeitigkeit verkehrt die romantiſche Schule ein äſthetiſches Prinzip zu einem dogmatiſchen, behauptet, ſtatt für den Drang zum echt Maleriſchen die geeigneteren Stoffe in der Geſchichte des Mittelalters zu ſuchen, deſſen Mythenkreis als allein wahren Stoff und demgemäß ſeinen unreifen Stil als Formgeſetz.

Die „neudeutſch-romantiſch-religiöſe" Richtung worin Overbeck, Veit, Schadow und Andere ſtecken blieben, während ein Cornelius und Schnorr ſich herausarbeiteten, liegt uns als eine überwundene Stufe klar genug vor, um das Wahre und Falſche in ihr zu unterſcheiden. Das Wahre beſtand in dem tiefen Drange zur Ausfüllung der Lücke, die jene klaſſiſche Gruppe gelaſſen, zur Ergänzung ihrer Einſeitigkeit, d. h. zum Maleriſchen; das Falſche in der Verwechſlung, die der Paragraph ausſpricht. Dieſer Drang hätte, wie ſchon geſagt, auf die Stoffe führen müſſen, welche dem Maler jenen Ausdruck tief innerlichen Seelenlebens, der den klaſſiſchen Stoffen und Mythen fehlt, jene Charakterformen, wie wir ſie in der Lehre vom Weſen der Malerei gefordert, und die farbenreichen, bewegten Kulturformen entgegenbringen, die das Mittelalter, obwohl freilich nicht allein, doch mehr, als das klaſſiſche Altertum, darbietet (vgl. § 709, 2), und was die Stilfrage betrifft, ſo galt es, gegen jene Plaſtiker der

Digitized by Google

Malerei ſich nach der einen Seite an den deutſchen Stil unſerer großen Meiſter am Schluſſe des Mittelalters anzuſchließen, nach der anderen von den großen Koloriſten, den Venetianern, den Niederländern zu lernen. Es war keine Gefahr mehr, in die Fehler der erſteren zu verfallen, denn jenen Reformatoren verdankte man ja bereits poſitiv das geläuterte Formgefühl, die reine Zeichnung, man mußte aber zur weiteren Ergänzung der altdeutſchen Stilhärten zugleich den Blick auf die reifen Italiener, einen Leonardo da Vinci, einen Raphael als ewige Muſter des Schönen richten. Daß hiemit kein eklektiſcher Auszug, keine tote Nachahmung gemeint iſt, ſondern ein freies, ſelbſtändiges Umſchauen und Hineinfühlen, brauchen wir nicht zu verſichern. Statt deſſen predigt man dogmatiſch das Mittelalter, wird katholiſch, behauptet den chriſtlichen Mythus als allein würdigen Stoff, ergeht ſich abſtrakt in neuen Allegorien, und um die Anſätze falſcher Freiheit zu meiden, die freilich ſelbſt bei Raphael ſchon ſich zeigen, zieht man aus dieſer Doktrin die natürliche Konſequenz, daß der gebundene Stil der unreifen, aber deſto frömmeren Meiſter das abſolute Muſter ſei. Alſo wieder ein Extrem, doch eigentlich nicht das logiſch genaue: nicht ein Extrem des ſtreng Maleriſchen, ſondern ein Heraustreten aus dem Äſthetiſchen überhaupt als einer Welt des freien Scheins, aber ein begreifliches Extrem, dem wir doch, insbeſondere im Ausdruck tiefer Gemütswelt, zum Teil auch in Belebung der Farbe unendlich viel danken.

§ 740

Die neueſten Beſtrebungen der Malerei ſtellen den noch gährenden Läuterungskampf der entgegengeſetzten Stilprinzipien dar, worin die deutſche Malerei, aus der Romantik ſich losringend, in großartigem Aufſchwung abermals zu einer mehr plaſtiſchen als maleriſchen und zugleich gedankenhaften Richtung fortging, hierauf deren Gegenſatz zwar auch in ihrem eigenen Schoß erzeugte, vorzüglich aber durch die, ihrerſeits zu neuem Leben erwachte, franzöſiſche und belgiſche Kunſt heilſam, doch auch nicht ohne Gefahr des Verluſts ihrer Schlichtheit und idealen

Digitized by Google

Tiefe auf ihre uralte Bestimmung zum echt Malerischen hingewiesen wird.

Das erste Moment in der kurzen Übersicht, die der Paragraph gibt, bildet der Mittelpunkt des mächtigen Aufschwungs, den die Kunst in Deutschland, vorzüglich in Bayern nahm, die Münchener Schule. Hier trat in seiner Größe der deutsche Geistesverwandte des Michelangelo, Cornelius, auf. Dieser männliche Geist hat aus der romantischen Periode eine Kraft gerettet, welche ihr übrigens eben nicht eigen war: die Energie der Charakterdarstellung und die Bewegtheit, die Glut der Handlung. Nach allen anderen Seiten aber war er so angelegt, daß er aus der malerischen Richtung heraustreten und sich ganz auf die Form, die Zeichnung, nicht im Sinne der Grazie, sondern der Erhabenheit, richten mußte, und dieser Anlage kam die fruchtbare Idee des Königs Ludwig von Bayern, der bildenden Kunst durch große monumentale Aufgaben, der Malerei also durch die Freske Aufschwung zu geben, entgegen; mit der mächtig hebenden Wirkung dieses Motivs stellte sich auch das Nachteilige ein, wie wir es zu § 693 dargestellt haben, und dazu gehört der Überschuß des Gedankens, die Neigung, die Idee aus ihrem naturgemäß realen Körper herauszuziehen und in besonderen Körpern transzendent hinzustellen. Somit war eine neue plastische Einseitigkeit, Herrschaft des Konturs, Vernachlässigung der Farbe, Mythus, Allegorie begründet, obwohl Cornelius auch in dieser Tätigkeit, besonders in seiner höchsten Leistung, worin er lebenswahren heroischen Stoff ergriff, in den Darstellungen aus der griechischen Heldensage, jene Macht einer Charakterzeichnung, die so tief deutsch, Dürerisch, malerisch ist, zugleich mit der Großheit der Linie, dem dramatischen Feuer, der tief tragischen Empfindung, der gewaltigen Komposition in Fülle bewährt hat. In München selbst fehlte es nie an Künstlern, die nicht vergessen hatten, daß man hier doch auf dem besten Wege war, bei aller Größe des Stils das eigentliche Wesen der Malerei aus den Augen zu verlieren; besonders aber war durch das niederdeutsche Wesen für ein Gegengewicht gesorgt, daß der Farbensinn und der Sinn für den vollen Schein des Realen nicht ganz von diesem zeichnerischen direkten Idealismus überflügelt werde. Doch dieser Zug der Düsseldorfer brauchte Zeit, sich aus den sentimental romantischen Anfängen herauszuarbeiten, und es

Digitized by Google

blieb auch nachher dieſer Schule trotz ihrer an ſich maleriſchen Grundtendenz eine gewiſſe Scheu vor der ſaftigen Fülle des Lebens und vor feurig dramatiſcher Bewegung, ein Überſchuß an Reflexion, an Bewußtheit, ein Mangel an Naivität. Landſchaft und Sittenbild entwickelten ſich frei und geiſtreich, unbeirrt von dem religiöſen Kunſtdogma, in der geſchichtlichen Sphäre ergriff die feine und ſtarke Kraft Leſſings mit frei proteſtantiſchem Sinn die Stoffe der Reformation, ging auch vom bloßen Situationsbilde (vgl. § 711, Anm.) zu bewegteren Szenen fort; doch daß geſchichtliche Stoffe von Zöglingen dieſer Schule mit ſolcher Friſche und ſolchem Schneid erfaßt werden, wie von Leutze in jenem Bilde Waſhingtons, iſt ſehr neu. — Hier mußte wieder romaniſches Feuer einwirken. Die Franzoſen hatten ſich aus dem Klaſſizismus herausgearbeitet, hatten ſich an der Hand der großen Meiſter Italiens wieder zum Leben und zur Farbe gewendet, und der natürliche friſche Griff, das geiſtreiche Packen der Dinge im ſchlagenden Moment, das dieſer Nation eigen iſt, entwickelte eine Verbindung von kühnem, wirkungsvollem Naturalismus und energiſcher dramatiſcher Bewegtheit, in der Ausführung von jener Sicherheit der Zeichnung unterſtützt, die eine Frucht der ſtrengen akademiſchen Zucht war, jetzt aber von den geſchilderten Übeln dieſes Urſprungs ſich befreite und in ein volles und kräftiges Farbenelement eintauchte. Alle Zweige wurden energiſch erfaßt, Leopold Robert, der Schöpfer des höheren, plaſtiſch maleriſchen Sittenbilds, machte ſeine erſte Schule in Paris; das Bedeutendſte aber war der feurige Geiſt, womit man die höchſte moderne Aufgabe, das Geſchichtliche, ergriff. Wir nennen nur Horace Vernet und Delaroche. — Von anderer Seite brachen auch die Belgier mit dem Davidſchen Klaſſizismus und gedachten wieder ihres Rubens; als Führer ging Wappers voran; der alte Farbenſinn erwachte in ſeiner Tiefe und Wärme. Sie wandten ſich aber zugleich zu den Franzoſen und ſuchten ſich nicht nur ihre Zeichnung, ſondern auch ihre Art des Effektes zu eigen zu machen. Dieſe franzöſiſch belgiſche Kunſt war es denn, welche vorzüglich durch Gallaits Bild „Die Abdankung Karls V." die Deutſchen aus ihrer mythiſch-allegoriſchen Gedankenhaftigkeit und der neu eingedrungenen plaſtiſchen Bevorzugung der Zeichnung, der linearen Kompoſition aufſchüttelte. Über dieſen Moment, ſeine Folgen und deren Gefahren vergleiche namentlich die mehr angeführte Schrift

Digitized by Google

von A. Teichlein. Es ist in dieser französisch-belgischen Kunst ein Ertränken der Idee in der Sächlichkeit des Gegenstandes, wogegen allerdings der deutsche Geist seine Gedankentiefe behaupten muß, gewiß nicht, um in allegorischer Form den Gedanken des Gegenstandes neben den Gegenstand zu stellen, sondern um diesen so zu behandeln, daß er aus ihm selbst schlagend herausleuchte; es ist, während nach dieser Seite die Verzichtung nur zu weit getrieben wird, nach der anderen eine Absichtlichkeit des Effekts darin, die selbst grasse Mittel, ein andermal falsche Reize nicht immer scheut, wogegen die Deutschen ihre alte Schlichtheit und gesunde Wahrhaftigkeit behaupten sollen, und es ist nicht darin die Schärfe der Charakterzeichnung und individualisierenden Physiognomik, worin unsere Dürer und Holbein uns die wahren Muster bleiben, an die sich namentlich Rethel so tüchtig angeschlossen hat; aber eine Gesamtwirkung realer Auffassung und Farbenharmonie ist darin, von welcher wir ein für allemal die Umkehr zum echt malerischen Stile zu lernen hatten. Es war Zeit, daß wir von der Freske wieder mehr zur Ölmalerei uns wandten. Jene wird die Trägerin des Stiles bleiben, diese soll als Trägerin der Lebenswahrheit ihr zur Seite gehen. Aufs Neue stehen wir denn vor der Aufgabe wahrer Vereinigung der entgegengesetzten Stilprinzipien. Das Bedenkliche ist die Bewußtheit, die in unserer Zeit auch den Künstler beherrscht und ihm so sehr erschwert, einfach in der Sache zu sein, ihn verführt, sie mit Beziehungsreichem zu überfruchten, mit „Ideen" zu übersättigen, wenn nicht gar in ironische Gegensätze aufzulösen. Nicht leicht sehen wir Reinheit des Stils und haarscharfe, bis zum Beißenden eindringliche Physiognomik so vereinigt wie in Kaulbach; aber auch jener bedenkliche Zug der Zeit ist ihm eigen und hat ihn bis jetzt verhindert, seine bedeutenden Kräfte zu einer ungebrochenen organischen Einheit zu verschmelzen. Fast will es mitunter scheinen, als ob hier etwas von dem Auflösungsprozesse sich fühlbar machen wolle, der in unserer Poesie mit Heine eingetreten ist. Allein es gilt, gegen diesen Schein sich zu wehren und an das Tüchtige und Große zu halten, was uns nicht fehlt und was in einem Manne wie Kaulbach Stärke genug haben muß, das Positive und Negative in seinen Kräften reiner zu sondern und zu ordnen.

Digitized by Google

§ 741

Die Lücke der höheren Stoffe, welche nach Auflösung des Mythischen bei der Besitznahme vom Boden der ursprünglichen Stoffwelt gelassen wurde, ist ausgefüllt durch die höheren Zweige der Landschaft, des Sittenbilds, vorzüglich aber der geschichtlichen Malerei. Zu einem schwunghaften Anbau ist aber die letztere noch nicht gelangt.

Wir haben zuletzt mehr den Stil ins Auge gefaßt und die Stoffe, die Zweige nur in einzelnen Bemerkungen berücksichtigt. Die Fülle wackerer Kräfte, welche sich rings um die bestimmenden Mittelpunkte ausbreitete und ausbreitet, konnten wir nicht nennen und schildern, da wir hier nur das Entscheidende herauszustellen haben. In Sittenbild und Landschaft ist das, was Epoche machte, die Schöpfung Rottmanns und Leopold Roberts, schon in der Darstellung der Zweige hervorgehoben. Die höhere, mit der Großheit historischen Geistes getränkte Form dieser zwei Gattungen ist es, die neben dem großen Stile der Geschichtsmalerei die Stelle einnimmt, welche sonst der Mythus inne hatte. Warum nun aber die letztere, die nicht bloß der Behandlung, sondern auch dem Gewichte des Gegenstandes nach die wahre Nachfolgerin des Mythus sein sollte, in diese Rolle mit voller Lebenskraft einzutreten zaudert, das erklärt sich teilweise wohl aus dem, was zu § 695 ausgeführt ist, aus allen den Schwierigkeiten, die aus der Erschütterung hervorgehen, welche § 469 nachgewiesen hat. Es liegt aber noch ein besonderes Hindernis in der Stimmung der Zeit. Das geschichtliche Bild will eine Anspannung des Gemüts, wie Sittenbild und Landschaft sie nicht fordert; da genügt nicht die stille Vertiefung, sondern da gilt es, furchtbaren Entscheidungen mit der Entscheidung der eigenen, ganzen Seelenkraft zu folgen. Dies liegt nicht im Zuge einer Generation, welche, als sie in ihrem Geschäfte immer gründlicherer und weiterer Durchdringung und Bewältigung des Objekts in Wissenschaft, Technik, Organisation endlich auch an den Staat kam, durch furchtbare Erfahrungen so niedergeschlagen wurde, daß sie sich ganz auf den stillen und friedlichen Teil ihrer Arbeit zurückgezogen hat und darin durch große Katastrophen vorerst nicht gestört sein will, ja selbst im Bilde sie scheut. Daher

Digitized by Google

die allgemeine Klage, daß der Tisch unserer Kunst mit Nebenspeisen reichlich besetzt ist, daß aber das große, kernhafte Hauptgericht auf sich warten läßt. Hier kehrt unsere Betrachtung zu § 484, Schluß der Anmerkung, zurück.

Anhang:
Die Karikatur. — Die vervielfältigende Technik. — Die Dekorationsmalerei. — Die schöne Gartenkunst.

§ 742

Die Malerei bewegt sich frei und wirkungsreich in dem Gebiete, worin die Tendenz unter der Satire sich versteckt (vgl. § 547). In dieser nimmt die Idee zu der Wirklichkeit entweder die Stellung ein, daß der strafende Ernst über den Scherz oder daß dieser über jenen vorwiegt, und das letztere, freiere Verhältnis erhebt sich bis an die Grenze des rein komischen Sittenbildes, das sich in dem flüchtigeren Teile seiner Erfindungen wirklich an dieses Gebiet knüpft. Das allgemeine Hauptmittel der satirischen Malerei ist die Übertreibung des Charakteristischen: die Karikatur (vgl. § 151), übrigens durchläuft sie auf diesem Boden die Formen der Posse, dient vorzüglich dem Witze und liebt mit dem Humor (vgl. § 214 und 440), die groteske Verschlingung der Gestalten. Der Anschluß an die Literatur, der vorzüglich diesem Nebenzweige der Kunst zusteht, ist sowohl ein Ausdruck seiner Unselbständigkeit, als auch ein Mittel seines fruchtbaren Eindringens in das Leben.

1. Wir heben unter den anhängenden Gebieten zuerst dasjenige heraus, welches in dieser Kunst das bedeutendste ist. Will man es gerecht beurteilen, so darf man nicht den Maßstab des rein Ästhetischen, sondern muß den gemischten des ästhetischen und des ethisch-historischen Standpunkts anlegen: was an eigentlicher, reiner Kunst verloren geht, wird an direktem Einfluß auf das Leben, eindringlicher Durchsäuerung und Durchsalzung seiner trägen und schlechten Stoffe gewonnen. Man erinnere sich nur an die unendlichen Karikaturen der Reformationszeit, den ätzenden Ausdruck ihrer kritischen Schärfe, ihres

Digitized by Google

erwachten Bewußtſeins. — Schon zu § 547 iſt geſagt, daß die Malerei auf dem Boden, der ſich nun vor uns ausbreitet, unendlich freier und fruchtbarer ſich bewegt als die Plaſtik; dies erklärt ſich einfach aus ihrem Kunſtverfahren und aus der Geltung, welche durch ihr Stilgeſetz denjenigen Momenten gegeben iſt, deren ausdrückliche Verſchärfung eben das Hauptmittel ſatiriſcher Darſtellung begründet: der volleren Naturnachahmung und der Individualiſierung. — Wir haben nun zuerſt die Stellung, welche in dieſem Gebiete Inhalt und Form zueinander annehmen, und dann die Unterſchiede zu beſtimmen, die innerhalb derſelben hervortreten. Das Verhältnis ungetrennter Einheit, worin jene Elemente in aller reinen Kunſt verſchmolzen ſind, iſt gelöſt; die Idee iſt aus dem Naturſtoffe, der dem Künſtler als Vorbild im Ganzen und Großen vorliegt, herausgezogen, der Künſtler denkt und weiß die Wirklichkeit als die ihrer Idee unangemeſſene und hat die Abſicht, den Zweck, ſie dies durch ſein Werk in der Form der Anſchauung fühlen zu laſſen. Man verwechſle dies nicht mit dem Bewußtſein der Unangemeſſenheit, das dem rein Komiſchen (wie dem Erhabenen) zu Grunde liegt. Dieſes Bewußtſein iſt als künſtleriſches Verhalten doch ganz naiv und ungeteilt in ſeinem Stoffe; jenes dagegen hat es nicht nur mit einer widerſtreitenden Grundform des Schönen überhaupt zu tun, ſondern widerſtreitet dem Akte des künſtleriſchen Schaffens ſelbſt der Welt, wie ſie iſt, wie ſie empiriſch vorliegt; die reine Kunſt ſcheidet in unbefangener Stimmung, ohne Haß die Mängel derſelben aus und vergißt ſie harmlos über ihrem idealen, ſei es auch komiſch idealem Abbilde, dieſe anhängende Kunſt hat und behält ſie im Auge, bekriegt, verfolgt ſie, packt und ſchüttelt ſie. Die erſte Form in dieſem Verhalten iſt die didaktiſche: der Gedanke wird in ausgeſprochener Abſicht direkt vorgetragen, die Einkleidung kann daher nur allegoriſch oder bloßes Beiſpiel ſein. Dieſe Form iſt die kahlſte, ärmſte, der Paragraph erwähnt ſie daher gar nicht; ſie wird uns erſt in der Poeſie wichtiger. Freilich hat ſelbſt ein Karſtens Raum und Zeit nach Kant gemalt. Im Tendenzbilde verſteckt ſich die Lehre in eine Handlung, es trägt eine Idee vor, indem es die Übel und Leiden aufzeigt, die da ausbrechen, wo die Wirklichkeit ihr unangemeſſen iſt; die Handlung iſt eigentlich auch nur Beiſpiel, aber ſie faßt und erſchüttert ſo ſtark, daß die Abſicht in der ſchneidend ernſten und erſchütternden Wirkung unvermerkt mitaufgeht. Bil-

Digitized by Google

der wie Hübners Weber und Wilderer sind doch etwas ganz Anderes als z. B. Hogarths Weg des Liederlichen und Rechtschaffenen. Reine Kunst ist aber auch dies nicht, denn solche Darstellung ruht ja ganz auf jenem gelösten, negativen Verhältnisse der ästhetischen Elemente; daher beunruhigt, ja peinigt sie und ihre Bedeutung liegt nur in dem Beitrage, welchen der von ihr geweckte Grimm zur Macht des öffentlichen Unwillens gegen Mißbräuche, Vorrechte usw. gibt. Der Paragraph nennt auch diese Form nur im Übergange zu einer anderen, weil sie wirklich doch ebenfalls zweifelhaft, wenig angebaut ist. Auch im gelösten ästhetischen Verhältnis wird doch ein innigeres Band der Elemente gefordert, und dies tritt ein, wo das, was im Didaktischen nackt allegorisch oder mehr indirekt, aber sehr merklich durch Beispiele, im Tendenziösen in unmerklicherem, aber peinlichem Ernst der indirekten Absichtlichkeit geschieht, auf komischem Wege vollzogen wird. Dabei bleibt der Unterschied von der Komik der reinen Kunst unverändert stehen: zwar entlehnt eben diese Gattung das Verfahren einer ästhetischen Grundform, behält aber den Standpunkt der Züchtigung der empirischen Wirklichkeit, die Tendenz ist zum Fermente geworden, das die Formen verzerrend auftreibt, in ein chemisches Agens verwandelt, eigentlich aber doch nicht verschwunden. Dies also ist das Satirische: es wird „die wahre Idee der unwahren Gestalt als Folie untergelegt im Sinne der Komik" (§ 547). Doch kehrt der Gegensatz des fühlbar Tendenziösen und des in komische Wirkung versenkten Tendenziösen im Satirischen selbst wieder, und zwar als Unterschied der bitter lachenden, scharf geißelnden und derjenigen Satire, welche zwar auch die verkehrte Welt verfolgt und beißt, aber doch schon dem freieren Spiele der reinen, zweck- und tendenzlosen Komik sich nähert, welche ihr Auge vom Schädlichen und Verderblichen abwendet und mit hellem Lachen nur die Torheit aufdeckt. An dieser Grenze entsteht denn ein großes Gedränge, eine Masse von Formen, Darstellungen bricht hervor, welche man eigentlich nicht mehr Satire nennen kann und doch gemeinhin unter dem Namen „Karikatur" mit dieser zusammenfaßt, von dessen geläufiger Gleichbedeutung mit Satire im Gebiete der Malerei der Grund bereits angedeutet ist. Es sind dem größeren Umfange nach humoristische Sittenbilder; sehr gerne wird bei diesen, wie im reinen Sittenbilde, mythisches Motiv benützt, das aber nun komisch mythisch, hiemit phantastisch auftritt. Diese

Digitized by Google

Form iſt aber, wie ſich nachher ausdrücklich zeigen wird, nichts Anderes als ein äußerſtes Maß der Überladung des Charakteriſtiſchen, und in dieſer liegt denn eben die Linie, die ſolche humoriſtiſche Sittenbilder nebſt der gutmütigeren Satire, an die ſie ſich in unmerklichem Übergang ſchließen, von demjenigen Zweige der reinen Kunſt ſcheidet, der ohne Rückhalt dieſen Namen verdient: ſie übertreiben insgeſamt wie die harte Satire das Charakteriſtiſche in einem Grade, den die reine Kunſt auch im Komiſchen meidet; durch dieſe Steigerung verraten ſie eine Schärfe, die doch auch ihren Grund in jener Löſung und Lockerung des äſthetiſchen Bandes hat, ſie zeigen, daß der Künſtler doch außerhalb des Stoffes ſteht, der empiriſchen Welt gegenübertritt, ſie als ſolche von außen faßt und rüttelt. Wer äſthetiſch im Stoffe bleibt, übertreibt in ſolcher Weiſe auch im Komiſchen nicht, ſondern hält ſich mild und mäßig; das iſt in § 684, 2 geſagt. Nur die Poeſie hat die Mittel, auf der Grundlage der Übertreibung doch zugleich das Ganze eines Kunſtwerks in die höhere, rein äſthetiſche Komik, in den zweckloſen Wahnſinn des vollen Humors hinaufzuführen (Ariſtophanes); die Malerei entfeſſelt die Schärfe und Kühnheit der Komik, den Ausbruch des lauten Gelächters nur in dieſem anhängenden Zweig, in der Karikatur. Überdies binden ſich dieſe humoriſtiſchen Sittenbilder meiſt an einen Text und verraten auch dadurch die Lockerung des äſthetiſchen Bandes, den Charakter des Anhängenden. Sie ſtehen durch das freiere Spiel ihrer Komik an ſich höher als die Satire; die Fliegenden Blätter z. B. geben vorherrſchend humoriſtiſches Sittenbild und können darum über Karikaturblätter im ſatiriſchen Sinne des Wortes geſtellt werden, allein die Schärfe der Überladung zeigt doch, daß man in einem Gebiete ſich befindet, deſſen Ausgangs- und Mittelpunkt die eigentliche Satire iſt; beſtreut man nun einmal die Wirklichkeit mit Salz, ſo ſoll es auch beißen, gilt einmal das Stoffartige, ſo wollen wir auch, daß dem gerechten Grimm und Haß gegen die faulen Stellen des Körpers der Zeit ſein Ausdruck werde, wir wollen Schneid, wir wollen Bosheit; fortgeſetztes komiſches Sittenbild ohne dieſes Hauptgewürze wird daher matt; es braucht zur Erhaltung dieſes Fleiſches wenigſtens von Zeit zu Zeit ein recht ſcharfes, keckes, echt ſatiriſches Pfefferkorn, wie es in jenen Blättern zu ihrem Nachteil neuerdings ausbleibt; dasſelbe gilt von Charivari, ſeit ihm die Politik verſperrt iſt.

Digitized by Google

2. Wir haben als das gemeinschaftliche Verfahren der scharfen, das Verderbliche hervorkehrenden und der freieren, die Torheit harmloser verlachender Satire, sowie jenes ganzen Gebiets, das sich dem rein humoristischen Sittenbilde nähert, die Überladung des Charakteristischen bezeichnet. Danach nennt man denn auch dieses ganze Gebiet mit seinen unbestimmten Grenzen Karikatur und wir haben diesen Namen in der Überschrift vorgezogen, eben weil er weiter ist als der Name Satire, indem er unter einem gemeinsamen Stilkennzeichen diese weite Sphäre befaßt. Wenn wir diesen Begriff schon in § 151 einführten, so verhütete dort bereits die Anmerkung den Gedanken an die grellere Schärfe der Überladung, von welcher nun die Rede ist, und weil derjenige Überfluß des Charakteristischen, der allerdings an sich im Stoffe des Komischen überhaupt liegen und vom Künstler immer verstärkt werden muß, von diesem höheren Grade der Überladung wohl zu unterscheiden ist, wurde dort der Name Karikatur nicht weiter verwendet. In der mutwilligen Luft dieses anhängenden Gebiets wird nämlich das Naturmaß, das auch im Häßlichen besteht, nicht mehr geachtet; das unregelmäßige Glied, Nase, Mund, Hand, Auge, Kopf usw. wächst über die Grenzen bis zur völligen Empörung gegen die Verhältnisse des Organismus und ebenso wird jene sinnliche Bewegung, Ausdruck, Affekt übersteigert. Der Maler hat übrigens hierin großen Spielraum, ohne noch in das eigentlich Phantastische überzugehen, von dem wir vorerst wieder absehen; ein Druck, ein Strich kann genügen, den Grad des Überladens hervorzubringen, der den Unterschied von der Komik der reinen Kunst begründet. Die Überladung kann nun das einzige Mittel sein, das die Karikatur in Anwendung bringt; doch begnügt sie sich nicht leicht damit, sie setzt die Figur in Handlung. Die Handlung kann einfach sich selbst bedeuten und entspricht dann der Posse; allein die Schärfe der Karikatur beschränkt sich auch darauf nicht leicht, ihr Hauptgebiet ist das des Witzes, wo denn die Handlung nicht sich selbst, sondern anderes bedeutet. So durchläuft sie nun von dem Boden der gemeinschaftlichen Hauptform, der Überladung, die verschiedenen Formen des Witzes in einer Weise, wie es die Malerei als reine Kunst nicht kann, weil sie das Wort nicht zu Hilfe nimmt und ebensowenig ohne Hilfe des Wortes bloß vergleichend, allegorisierend verfahren will: Klangwortspiel, Sinnwortspiel, reines logisches Spiel (vgl. § 198), bildlicher oder vergleichender Witz, Ironie: in allen diesen

Digitized by Google

Formen wirft sie sich umher. Ja die Karikatur benützt nicht bloß den Witz, sondern der Witz die Karikatur, da er gern durch bloße Zeichen spricht, vgl. § 193, 1. Die herrschende Form ist natürlich der vergleichende Witz und da zeigt sie die Stärke der bildenden Kunst, indem sie das „Wie" wegläßt und uns zwingt, das zur Vergleichung Beigezogene für die Sache selbst zu nehmen, während wir doch gleichzeitig wissen, daß es nicht so ist, sondern der verlachte Gegenstand nur durch irgendeinen Vergleichungspunkt auf das sehr Entlegene, was hier seine Stelle vertritt, bezogen werden kann. Wir verzichten ungerne darauf, die Hauptformen an der Hand schlagender Beispiele aus der reichen Welt dieses so ätzend scharfen und doch so lustigen Gebiets zu durchwandern, und beschränken uns auf einige Winke. Neben dem realen Stoffgebiete steht der Karikatur die ganze Welt der Kunst, Poesie, Fabel offen, um daraus das Bild zu entnehmen, woraus die Pointe hervorspringen soll. So gab Manuel, der beißende Possendichter und Karikaturenzeichner der Reformation, eine Auferstehung Christi nach herkömmlicher malerischer Behandlung des Gegenstandes, worauf man statt der kriegerischen Hüter des Grabes Pfaffen sieht, die es sich mit ihren Dirnen wohl sein ließen und nun aufgeschreckt fliehen; so gab die „Caricature" das Abendmahl nach Leonardo da Vinci: in der Mitte sitzt die allegorische Figur Frankreichs oder der Freiheit mit der Gebärde Christi, welche die bekannten Worte ausdrückt, Judas Ischariot ist L. Philipp, auf seinem Beutel steht liste civile, statt des Salzfasses stößt er einen Teller voll Birnen um, auch die anderen Figuren tragen die Züge politischer Persönlichkeiten; die Fliegenden Blätter gaben ein Bild „Der Tanz nach Noten": der russische Bär spielt als Orpheus auf, die deutschen Wappentiere tanzen danach; hier sieht man in der Benutzung klassischen Sagen- und Kunststoffes zugleich das Wortspiel und in der Behandlung der Wappentiere eine beliebte Form der Karikatur, wodurch sich dieselbe wieder deutlich von der reinen Kunst unterscheidet: ein Symbol wird benützt, aber zugleich wieder mit seinem Gegenstande verwechselt, indem seine Gestalt in die menschliche hinübergespielt wird, so daß z. B. der bayrische Löwe die Züge eines bayrischen Gebirgsbauern trägt; sehr lustig sind für die Wappen der freien Städte Geldsäcke genommen und anthropomorphisiert. So weiß der Punch mit dem feinsten physiognomischen Humor dem französischen Adler die Züge L. Napoleons zu geben. Dies Verfahren erinnert uns

Digitized by Google

nun an ein weiteres wesentliches Moment, das wir in Anmerkung 1 nur berührt haben: an die phantastische Übertragung und Verbindung von Gestalten verschiedener Reiche. Dort ist sie erwähnt als eine Form, welche besonders im freieren humoristischen Sittenbilde beliebt ist; nun aber ist hinzuzufügen, daß sie aller Karikatur überhaupt naheliegt, und zwar nicht nur, wie bei den gegebenen Beispielen, aus Anlaß eines bestimmten, einzelnen vergleichenden Witzes oder eines Wortspiels, sondern ganz allgemein als von selbst sich ergebende Steigerung der überhaupt herrschenden Überladung des Charakteristischen: diese, an sich schon immer auf dem Sprung, das nach Naturgesetzen Mögliche zu überhüpfen, setzt, wie und wann es ihr beliebt, über diese Schranke wirklich hinüber, macht aus der Wahrheit, daß der menschliche Organismus durch seine verschiedenen Unregelmäßigkeiten in die Ähnlichkeit mit Mechanischem, Vegetabilischem, Tierischem versinkt, Ernst und treibt nun solchen vergleichenden Witz im Großen ohne den speziellen Zusammenhang einer einzelnen Pointe dieser Art. So liebt denn die Karikatur überhaupt die phantastische Travestie, die mutwillige Gestaltenverwechslung, die wir zuerst in § 214 aus der Stimmung des Humors überhaupt abgeleitet und als geschichtliche Form des mythisch Komischen in § 440, 3 mit dem Namen des Grotesken eingeführt haben; Mechanismen, Pflanzen, Tiere werden zu Menschen und umgekehrt, sei es durch deutliche Verbindung von Gliedern und Teilen dieser verschiedenen Reiche, sei es durch unbestimmteres Hinüberspielen. Grandville hatte bekanntlich große Stärke in dieser Form. Allerdings wird aber mit ihr der Humor so bodenlos, daß er über die satirische Absicht hinausspielt, und so bleibt es dabei, daß das freiere, nahezu tendenzlose, humoristische Sittenbild diesen komischen Mythus besonders liebt. Das Naturgesetz wird übrigens nicht bloß in der Gestalt, sondern auch in der Bewegung, im ganzen Umfange des Gesetzmäßigen übersprungen; Töpffers geistreiche Skizzen gehen großenteils im Reiche des Unmöglichen vor sich und handeln, als gäbe es keine Schwere, keinen Hunger usw., setzen aber diese Notwendigkeiten doch wieder voraus und das eben ist der Spaß (vgl. „Gavarni und Töpffer", Jahrb. d. Gegenw. Juni 1846*). Diese frei phantastische Komik wird denn auch, woran eben dies Beispiel erinnert, zur Erdich-

*) E. Friedr. P. Vischer, Kritische Gänge, zweite, vermehrte Aufl., München, Meyer u. Jessen, Bd. V, 1922, S. 277—308.

Digitized by Google

tung ganzer zyklischer Reihen vorzüglich aufgelegt sein und in diesen ganze humoristische Persönlichkeiten, närrische Typen episch durch eine vollständige Handlung führen oder wenigstens ein Thema nach allen Seiten, wie in den Totentänzen, durchspielen. Man sieht, wie hier die Malerei mehr und mehr frei *dichtend* auftritt, was auf § 694 zurückführt. Die Anlehnung an einen gegebenen Text kann dabei auch wegfallen, im Ganzen aber bleibt sie ein Hauptmerkmal der Unselbständigkeit des, obwohl so großen und bedeutenden, Gebiets, das uns hier vorliegt. Es wäre sehr interessant, das Verhältnis zum Texte näher zu beleuchten, wie er bald den Witz erst vollendet, wie bald umgekehrt die Karikatur ganz an die Stelle des Wortes, eine komische Hieroglyphe, tritt, wie sie ein andermal nur ein Motiv aus ihm entnimmt; das Letztere liebt namentlich jenes von satirischer Absicht freiere humoristische Sittenbild: der Text sagt, was die dargestellten Personen sprechen, der Künstler zeigt uns, wie Menschen bei solcher Unterhaltung, wo sie sich ganz gehen lassen, ganz naiv hinträumen usw., eben gerade aussehen. Der Text kann dabei einen Witz enthalten (vgl. § 193, Anm. 1), oder nicht. Hier fällt dann freilich mit der Satire auch die Übertreibung, also das Grundmerkmal, das der Karikatur den Namen gibt, häufig ganz weg und man befindet sich im reinen Sittenbilde; allein die Kunst hat eine Masse flüchtiger Gedanken, die sie nur rasch hinwerfen, in die Welt schleudern will, und so übergibt sie dieselben, leicht und geistreich ausgeführt, der vervielfältigenden Technik, durch deren Mittel nun dieses ganze Gebiet seine große praktische Bedeutung verwirklicht. — Eine Geschichte der Karikatur nach Stil und Stoffen wäre eine höchst lohnende Aufgabe; die Geschichte der Staaten, der Religion, der Gesellschaft wäre dabei so tief beteiligt als die Geschichte der Kunst, der nationalen Auffassungen und Formen. In neuerer Zeit hat sich neben dem geistreichen Wurfe und der leicht aufschäumenden, eleganten, freilich oft mehr frivolen als komischen Bosheit der französischen, neben der markig groben Herbe, der schwer und tief einschneidenden, grasser überladenden Schärfe der englischen Karikatur entschieden ein eigener deutscher Karikaturstil ausgebildet, der ganz den deutschen Charakter ausdrückt, indem bei aller Schärfe doch der Humor über den bitteren Ernst vorwiegt und in gutmütiger Laune hanswurstartig die Miene einer gewissen gemütlichen Dummlichkeit annimmt; das Hauptverdienst bleibt den Fliegenden Blättern.

Digitized by Google

§ 743

Durch die Nachbildung in Metall, Holz, Stein bietet die vervielfältigende Technik, die aber hier ein bedeutendes reproduktives Kunsttalent in Anspruch nimmt, sowohl einen Ersatz für die Anschauung des ausgeführten Gemäldes als auch eine Form leichter Mitteilung der augenblicklichen Erfindung und führt so die Kunst im weitesten Umkreis in das Leben ein. Im Wesentlichen auf Zeichnung und Schattengebung beschränkt (vgl. § 664, 665), verbindet sie sich doch annähernd auch mit dem Kolorit.

Wir haben Formen vor uns, die zwar nur anhängend, weil nur nachbildend und vervielfältigend sind, aber das Wiedererzeugen und Übertragen in eine andere Darstellungsform fordert ein Hineinempfinden in das Original, das unendlich viel mehr als bloße Nachahmung ist und diesen Formen den Namen der beseelten Technik (§ 518, 2) sichert, durch welche die Kunst vom Handwerk sich unterscheidet. Mit einem Teile derselben verhält es sich so, daß auch der erfindende Künstler selbst sein Werk auf ein leicht zu behandelndes Material übertragen kann, so daß die Technik, die das Weitere zu übernehmen hat, mit der Kunst nur in entfernterem Verhältnis sich berührt oder wirklich nur noch Handgriff ist; hier muß also er selbst in die besonderen Bedingungen des Materials sich einfühlen; wir behalten aber zunächst den Fall der sinnigen Nachbildung im Auge. Der unendliche praktische Wert dieser technischen Mittel liegt nun in der Verbreitung der Kunstanschauung in die Massen; allerdings wird die Zeichnung, die Licht- und Schattengebung, deren Trennbarkeit vom Ganzen der Malerei in den angeführten Paragraphen schon zur Sprache gekommen ist (mit einiger Ausnahme, wovon nachher), hier wirklich isoliert, der Maßstab wird bedeutend verkleinert, aber trotzdem sind es Erfindungen von weltgeschichtlicher, völkerbildender Bedeutung wie die Buchdruckerkunst, mit der sie Hand in Hand gehen.

Wir stellen den Metallstich, wiewohl der Holzschnitt älter ist, voran, weil nur in Vergleichung mit ihm gezeigt werden kann, was diesem und dem Steindruck fehlt, und sprechen zuerst von der vollkommensten Form, dem Kupferstich. Im Abdruck fühlt sich bei allen diesen Mitteln der Vervielfältigung das Material, sein Element, seine

Digitized by Google

Stimmung durch. Die kräftige, klangvolle Härte des Metalls nun hat an sich einen Charakter, der monumental gemahnt, und das Eingraben des Stichels in seinen soliden Stoff erinnert uns durch eine natürliche Symbolik an die durchschneidende Kraft, wodurch sich der historische Mensch in die Erinnerung dauernd eingräbt. Zugleich setzt nun aber das Kupfer dem Grabstichel nicht allzugroßen Widerstand entgegen; es ist hart genug, einen kräftigen, gesammelten Druck der Hand zu verlangen, aber auch weich genug, ihr zu gestatten, daß sich das feinste Gefühl in sie lege und in der Art ihrer Bahn, im Anschwellen, Nachlassen, in den Figurationen der Striche sein inneres Geheimnis ausdrücke. Je mehr die Kunst diese Empfänglichkeit des Materials benützen lernt, desto mehr schreitet sie, zwar im Elemente des Farblosen, von dem mehr skulptorischen Charakter der einfachen Zeichnung und Modellierung zu einem erfüllten, gesättigten Nachbilde des durchgeführten malerischen Scheines fort. Überdies sind nun aber chemische Wege entdeckt worden, die ein Verfahren erlauben, welches die *flüssigen* Mittel nachahmt, die der Maler mit dem Pinsel aufträgt, damit kann und muß sich dann auch die Arbeit des Grabstichels (und der Nadel) wieder vereinigen, und hiedurch ist die Steigerung zum Malerischen um eine weitere Form bereichert. Indem wir diese Steigerung näher betrachten, kommt zugleich der Unterschied der Verfahrungsweisen bestimmter zur Sprache. Der Kupferstich beginnt mit dem bloßen Umrisse und geht über zur Angebung des Schattens durch nebeneinander gelegte Linien (Schraffieren). Wenn nun schon der Umriß durch den Unterschied der leichteren Führung und der stärkeren Drucke der Hand die vollen Formen der umschriebenen Gestalt dem Gefühle anzudeuten vermag, so bleibt auch die Schraffierung nicht bei einfachen Strichlagen, bei gleicher Stärke der Striche stehen, sie eignet sich jene zarten und doch kräftigen Unterschiede in Nachlaß und Schwellung der Linie an, sie führt geschwungene Linien, durchkreuzt die geraden und geschwungenen in vielfacher Weise, sie setzt Punkte und mancherlei kleine Striche in die Vergitterung. Wir führen hier beiläufig die Punktiermanier an, die bloß mit Punkten modelliert, aber nur, um zu sagen, daß ihr mit der *Bahn* der Hand auch Bahn und Schwung des energischen Gefühles völlig abgeht. Das Punktuelle muß sich mit der Linie verbinden. Durch dieses Verfahren hat nun der Kupferstecher alle Mittel in der Hand, sowohl die Form, als auch die

Digitized by Google

Art und Textur der Stoffe und mittelbar dadurch die Farbe auszudrücken. Allein noch mehr: er vermag die allgemeinen Beleuchtungsverhältnisse, Lokalton und allgemeinen Ton in allen feinsten Lichtblicken und Schattenabstufungen wiederzugeben. So haben wir denn jenen Gang vor uns, der von dem mehr Plastischen der bloßen Zeichnung, dann der sparsameren, dann der volleren Modellierung immer mehr zum ganz Malerischen fortschreitet, worin der Umriß als solcher völlig getilgt ist, keine Stelle der Fläche übrigbleibt, in welche der Stichel nicht gedrungen wäre, um eine vollkommen ausgefüllte Wechselwirkung eines Ganzen von Körpern und Lichtverhältnissen herzustellen, ja woraus uns selbst ein Gefühl der Farbe entgegenquillt. Alles jedoch im Elemente jenes Grundcharakters des Metallischen, des Eingegrabenen. In einem anderen Verfahren, dem Radieren, fällt dieser Charakter eines innigen Durchdringens und Überarbeitens der Metallfläche weg, er wird einem Vorteil anderer Art geopfert: der Künstler zeichnet mit leichter Hand in den widerstandslosen Ätzgrund und läßt die Eingrabung durch ein chemisches Mittel vollziehen. Damit gehen denn die Feinheiten verloren, welche in der zarteren oder breiteren, seichteren oder tieferen Taille der mit dem Grabstichel arbeitenden Hand liegen, gewonnen aber ist der Ausdruck des geistreichen, leichten Wurfs in der flüssigeren Linie. Ein Unterschied des mehr Graphischen und des in vollerem malerischem Scheine Gehaltenen bildet sich allerdings auch hier aus, doch ist nicht die Welt von abgestuften Tönen erreichbar wie im Stich, der Charakter des Ganzen bleibt doch mehr der graphische. Das Radieren stellt sich im Ganzen näher zu den Formen, die mehr den Charakter des raschen Übertragens der Erfindung, den Charakter des Unmittelbaren tragen, wovon nachher. — Der eigentliche Kupferstich nun erreicht jene Fülle allerdings schon durch das Mittel des Eingrabens mit dem Stichel. Allein es tritt nun auch das erwähnte weitere Verfahren auf, welches die flüssigen Mittel der Malerei durch Einätzen der Abstufungen des Dunkels (getuschte Manier, aqua tinta) oder durch Herausschaben des Hellen (Schabmanier, schwarze Kunst) nachahmt. Es ist klar, daß nun ein großer Vorteil gewonnen ist in Nachahmung jener ganzen Welt von Wirkungen der allgemeinen Potenzen, welche an sich nicht durch Linien bestimmbar scheint, weil sie den Charakter des Ergossenen hat. Allein ebenso klar ist es, daß die Nachahmung dieser Erscheinungen durch die mit dem Grabstichel ge-

Digitized by Google

zogene Linie gerade darum mehr künstlerisch ist, weil dieses Mittel den Meister nötigt, die Natur des Gegenstandes erst in ein anderes, zunächst fremdartiges Medium zu übersetzen, wodurch er die Feinheit seines Gefühles erst in ihrem wahren Umfang erproben kann. Überdies gewinnt er hier die ganze Schärfe der Zeichnung für das Gebiet, wo solche hingehört, nämlich die feste Form. Jene Manieren bedürfen zur Umschreibung der Form in ihrer Bestimmtheit, wie gesagt, der Mithilfe des Stichels oder der Nadel; aber auch da, wo das Unbestimmte in der Sache liegt, im ganzen Gebiete der Schattengebung mit ihren Übergängen, treibt sie ein Gefühl des Mangels an Halt und Mark zu den verschiedenen Methoden der Verbindung mit diesen graphischen Werkzeugen, wodurch denn allerdings ein hoher Grad von Vollkommenheit in Wiedergebung des Malerischen erreicht worden ist. — Vor dem Kupferstich hat nun der Stahlstich die noch größere Dauerhaftigkeit des Materials voraus, welche ungleich mehr Abdrücke erlaubt. Allein dieser industriöse Vorzug ist auch sein einziger und mit schwerem künstlerischem Nachteil erkauft. Der Stahl ist zu hart; er läßt die dünnste Linie zu, aber er widersteht der eingrabenden Hand zu sehr, er gestattet ihr nicht, ihr Gefühl im Anschwellen des Zugs geltend zu machen, ihm fehlt daher das Lebendige, das Anwachsen, der Saft, die Rundung, das Metall fühlt sich zu stoffartig durch, es ist Alles kratzig, spröd, man hat eine Empfindung, wie wenn man Tritte auf gefrorenem Schnee knarren und pfeifen hört. Ganz wird dieser Charakter auch durch Anwendung des Punktierens, Radierens, der Tusch- und Schabmanier nicht getilgt, das Metallische klirrt und rasselt mit all seiner Härte auch durch diese Verfeinerungen hindurch.

Dem Metallstiche stehen die leichteren und beweglicheren Formen des Holzschnitts und Steindrucks zur Seite. Im Erzeugnisse des Holzschnitts fühlt sich nun zwar die lockrere Textur, aber auch trotz dem vertrockneten Zustande, worin das Holz verwendet wird, durchaus wohltuend der saftig weiche Charakter des vegetabilischen Stoffes durch. Dies widerspricht nicht dem gewöhnlichen Urteile, daß er mehr Kraft, weniger Zartheit habe als der Kupferstich. Der Holzschnitt ist bekanntlich eine aus dem Holz erhöht herausgeschnittene Zeichnung. In diesem Verfahren fallen nun ebenfalls die Vorteile weg, welche wir bei jenem Eingraben gefunden haben: da ist nicht die fortrückende Hand, die durch Nachlassen und stärkeren Druck gegen mäßi-

Digitized by Google

gen Widerstand das künstlerische Gefühl offenbart; die zarten Übergänge, die Töne werden nur mühsam und annähernd nachgebildet; die Methode, die durch Ätzen das Flüssige nachahmt, fällt als unmöglich ohnedies weg. Allein jede Linie für sich hat doch jenen wohltuend vegetabilisch saftigen, allgemein weichen Charakter, der zugleich in der Verstärkung der tieferen Schatten eine kräftige, ergiebige, fettige Derbheit entwickelt. Da die zarteren Tonabstufungen nur mit Qual erreicht werden, ist diese saftige Derbheit gerade das, worauf der Holzschnitt arbeiten muß. Er ist daher ungleich mehr auf skulptorische Haltung angewiesen als der Metallstich; Umriß mit mäßiger Angabe der Modellierung und der Beleuchtungsverhältnisse des Ganzen ist seine Hauptstärke. Er läßt eine Steigerung nach dem Malerischen allerdings zu, der Spielraum soll nicht zu enge gezogen werden, aber es ist moderne Verkehrtheit, ihn zum Wetteifer mit Kupfer- und Stahlstich hinaufzuschrauben. Es ist schon viel, wenn der Zeichner verfährt wie mit der Nadel im Radieren und dem Formschneider überläßt, dieser freien Bewegung zu folgen; ein Verfahren, als zeichnete er einem Kupferstecher vor, geht entschieden über die Grenze. Die Deutschen haben sich neuerdings ein bedeutendes Verdienst in der Rückführung des Holzschnitts auf seine ursprüngliche, tüchtige, naive und doch geistvolle Einfalt erworben, insbesondere ist ein Werk wie Rud. Weigels „Holzschnitte berühmter Meister", worin wir mit so reinem Gefühl und Verständnis das Mark des alten Holzschnitts nachgebildet sehen, mit Freuden zu begrüßen. Es kann nun im Holzschnitte das künstlerische Gefühl allerdings nicht ebenso in die Fingerspitzen übergehen wie im Kupferstich, doch ist das Band zwischen Seele und Technik nicht so zerschnitten, daß wir nur einen erfindenden, der Ausführung fremden Künstler als Vorzeichner auf der einen und den Formschneider auf der andern Seite hätten: ein Dürer und Holbein hat ohne Zweifel nicht nur auf Holz vorgezeichnet, sondern auch selbst geschnitten; ferner ist der Holzschnitt ja auch nachbildend, er kopiert Gemälde, Tuschzeichnungen usw.: hier verlangt er ebenfalls das reproduktive Talent für die schwierige Übersetzung in ein fremdes Material, das eine andere Sprache, einen andern Vortrag fordert; allein die Trennung ist möglich, das Unmittelbare, was warm aus dem Geiste kommt, wirft sich rasch, handmäßig im Zeichnungscharakter auf das Holz, überläßt das Weitere der Ausführung, die nun zwar auch noch Sinn und Empfin-

Digitized by Google

dung fordert, aber doch schon näher am bloßen Handwerk steht, und dann dient der Holzschnitt vorzüglich der augenblicklichen Erfindung, die ihren Gedanken weniger ausführen als schnell mitteilen will, der geistreichen momentanen Wirkung, der Karikatur, der Illustration; der Bund mit dem Buchdruck ist hier besonders naturgemäß und so die reichste Vermittlung mit dem Leben begründet. — Die andere dieser rascheren, leichteren Formen ist der Steindruck. Sie strebt allerdings ungleich mehr zur malerischen Ausführung, und zwar auch ganz abgesehen von den Nachahmungen der Methoden, die eigentlich anderes Material voraussetzen, des Stichs, des Radierens, der Tuschmanier durch das sogenannte Spritzen usw.: Übertragungen, von denen wir Umgang nehmen, um bei dem zu verbleiben, was der Lithographie einzig natürlich ist, der Manier der Kreidezeichnung. Hier fühlt sich nun die Natur des Steins durch: das Körnige, kornartig Rauhe, woran die Kreide in wolligem Strich ihre Teile abläßt. Die flockigen Linien lassen jede Art von Schwäche und Kraft des Drucks zu, fließen unmerklich ineinander, nähern sich so dem Flüssigen und gestatten alle die feinen Übergänge und Töne, welche die Haltung des malerischen Stils mit sich bringt und worin die Textur der Stoffe, selbst die Farbe sich andeuten läßt. Dafür fällt nun aber die Schärfe des Schnitts und Stichs, die Präzision der Linie weg, nicht nur wie sie dem Metalle, sondern auch wie sie dem Holz abgewonnen wird. Es ist kein eigentliches Vermählen mit dem Material, nur ein Hauch, ein Schatten, der darüber geworfen ist; es gibt so, wie es einen Kupferstecher und Formschneider gibt, keinen Lithographen, da der Künstler, sei er nun erfindender Meister oder bilde er nur die Erfindung eines Andern nach, leicht wie auf Papier zeichnet und dann nur noch die chemische Behandlung des leeren Teils der Fläche und hierauf der Abdruck folgt; es bildet sich also hier keine besondere Form beseelter Technik, sondern eben die künstlerische Technik, die auch außer diesen vervielfältigenden Künsten tätig ist, mag sie produktiv oder nachbildend sein, die Kreidezeichnung nämlich, arbeitet hier für die Vervielfältigung. Dieses Wegfallen des Kampfes mit dem Materiale, diese Losheit gibt der Lithographie eine gewisse Leere, man hat ein Gefühl des mangelnden Bandes, worin zugleich das Kalte und Tote des Steins empfunden wird. So bedeutend die Mittel einer malerischen Darstellung sind, über die sie verfügt, so tut sie daher doch besser, nicht in so vollem Um-

Digitized by Google

fang wie der Kupferstich, wiewohl in vollerem als der Holzschnitt, mit der Ölmalerei zu wetteifern. Dem Zweige nach ist sie mehr auf Sittenbild und Landschaft als auf Geschichte gewiesen, denn eben weil sie ihre Züge nicht durch Eingraben in das Material hineinarbeitet, oder sofern sie es in Stich und Schnitt versucht, doch die wahre Schärfe dieses Verfahrens nicht erreicht, kann sie keine wahre Empfindung des Monumentalen hervorbringen. Vorzüglich dient nun aber die Lithographie auch der augenblicklichen Mitteilung des raschen künstlerischen Gedankens, sie gleicht darin dem Holzschnitt, ja sie ist noch beweglicher als dieser, weil zwischen das Zeichnen und den bloß mechanischen Abdruck keine weitere Technik in die Mitte zu treten hat wie bei diesem. — Endlich lassen sich nun diese Formen der vervielfältigenden Technik, vorzüglich aber die Lithographie, auch mit der eigentlichen Farbe verbinden: ein Ton oder mehrere Töne mit hervorgehobenen Lichtstellen werden durch eine oder mehrere Tonplatten hervorgebracht, und von da ist nur ein Schritt zu dem Druck mit mehreren Farben, der ein mehr oder weniger annäherndes Bild von der wirklichen und ganzen Farbenwirkung der Natur und Kunst gibt und so einen Ersatz für die selbständigen Werke der Malerei in die Massen verbreitet, der zwar nicht die Tiefe des Kupferstichs hat, aber auch nicht die Abstraktion verlangt wie dieser und die anderen farblosen Nachbildungen. — Vom Daguerreotyp haben wir bei dem Porträt gesprochen; es gehört eigentlich nicht zu den Vervielfältigungsmitteln, weil es bloß eine vereinzelte mechanische Kopie liefert, welche nur durch wirkliche Beiziehung jener sich vermehren läßt. Seine positive Bedeutung liegt darin, daß es als Beihilfe für die künstlerische Nachbildung eines Gegenstandes dienen kann; doch nur behutsam ist es zu verwenden, weil es, wie dort gezeigt, eine falsche Wahrheit gibt; unbedenklich ist es nur für außerkünstlerische Zwecke und leblos unbewegliche Gegenstände zu brauchen.

§ 744

Die verschönernde oder Dekorationsmalerei wirkt teils in Herstellung des Scheins einer wirklichen Umgebung für die Schaubühne, teils ergänzt sie schmückend das Werk der Baukunst, insbesondere dessen Inneres. Hier erfindet sie ein architekto-

Digitized by Google

nisch bemessenes phantastisches Formenspiel: die Arabeske, die zunächst dem Zwecke der Einfassung und Überleitung dient, aber durch tiefsinnige Beziehungen zu höherem Kunstwerte sich erheben kann. Diese Form verbindet sich auch mit der Illustration und wird hier vorzüglich von der vervielfältigenden Kunst gepflegt. Endlich ist die Malerei in Verzierung der untergeordneten Tektonik tätig.

Wir verändern die Ordnung der Momente, worauf in den §§ 545 ff. die anhängenden Formen begründet sind, nach dem Werte, den sie in den einzelnen Künsten haben. So führt uns in der Malerei die absteigende Linie von der noch mit freiem Kunstgeist erfindenden, aber stoffartig bestimmten Karikatur zu der sinnvoll reproduktiven Nachbildung, von da zu der bloßen Verschönerung. Hier ist die bedeutendste Sphäre die Bühnenmalerei, wenigstens die moderne, die nicht nur das Notwendigste von architektonischer Umgebung, Straßenprospekten mit einer Andeutung landschaftlicher Natur, sondern entschieden malerisch wirkende architektonische Innenseiten und Landschaften herzustellen hat. Die beschränktere Skenographie der Alten war übrigens doch ein wichtiges Moment für Ausbildung der Perspektive. Den Schein der Tiefe hervorzubringen ist ein wesentlicher Teil der Aufgabe dieses Nebenzweigs, die zunächst fordert, daß das Umgebende überhaupt bezeichnet und so die mimische Handlung erläutert werde, zugleich aber den tieferen Anspruch stellt, daß das Szenische die Handlung ästhetisch stimmend ergänze. Dabei kann die Bühnenmalerei Geist und höheren Kunstsinn zeigen, sie ist und bleibt aber nicht nur an sich eine bloß anhängende, sondern auch in der Ausführung eine gröbere Kunst, weil die Art, wie sie Alles auf eine Fernwirkung anzulegen hat, mehr Handwerksberechnung als eigentliches Kunstgefühl in Anspruch nimmt, und weil sie neben der künstlerischen Täuschung der Einen Fläche im Hintergrund noch auf rein äußerliche des scheinbaren Zusammengehens der Seitenkulissen abzusehen hat. Beleuchtung hat malerisch mitzuwirken. Die Übersteigerung dieser Dinge, die hetzende Überschüttung der Sinne ist moderne Blasiertheit und erdrückt den Mittelpunkt, dem sie doch nur dienen sollten, die dramatische Kunst. — An diesen Zweig lehnt sich die zur Täuschung gesteigerte Vedute in Mauerprospekten, in Dioramen u. dgl. —

Digitized by Google

Ein Anderes ist nun die Dekoration als Verzierung der architektonischen Fläche, bei welcher im Unterschied von der Freske diese ganz in Geltung bleibt, die Malerei also sie nicht als bloßes Mittel zur Anheftung ihres selbständigen Scheines benützt, sondern sich ganz unterordnet und daher jede bestimmtere Form, die sie verzierend anbringt, architektonisch stilisieren muß. Als Verzierung des Äußeren ist diese Art der Dekoration Polychromie und bei der Baukunst (§ 573) besprochen; nicht ebenso zweifelhaft wie hier ist ihre volle Berechtigung in Ausschmückung des Innern. Handelt es sich nun bloß um den allgemeinen Farbenüberzug der Flächen, so ist auch dies eine Mitwirkung der Malerei zu der Baukunst, die eigentlich als Anhang zu dieser angesehen werden muß; auch die Erfindung bestimmterer Verzierungen aus der vegetabilischen Welt und anderen Gebieten, denen das Ornament überhaupt seine Motive entnimmt, ist immer noch mehr ein malerisches Ausblühen der Architektur als ein Hinüberwirken der Malerei; diese Sphäre ist daher in § 573 schon mitbesprochen. Die Bestimmung der Muster für die weichen Stoffe, womit Räume und Geräte bekleidet werden, durch die Malerei trägt, wo sie ihrer Aufgabe treu bleibt, ebenfalls den architektonischen Ornamentscharakter, der ihre Erwähnung zu § 596, 2 begründete. Wirklich Malerisches in Teppichform zu weben, zu sticken, mag im Kleineren anmutiges Spiel sein, im Großen mußten wir die Versetzung in solches Material bedauern (§ 660 Anmerkung 2). Auch die in Glas übertragene Wanddekoration ist bei der gotischen Baukunst (§ 592, 2) schon erwähnt. Die Glasmalerei soll sich ebenfalls nicht übersteigern, nicht selbständige Gemälde zu geben suchen, sondern das Prinzip kleinerer Gruppen in architektonischer Felderteilung und zugleich teppichartiger Behandlung des Ganzen walten lassen. — Die Dekoration der Wand kann die Hauptfläche einfärbig halten und nur die Grenzen der Architekturglieder mit figurierteren Stäben, Säumen einfassen, sie kann das Ganze mit einer freien Nachbildung der Skenographie schmücken, wie dies in der bekannten rokokoartig phantastischen Weise von den Römern geschah, sie kann es mit wiederkehrenden Formen überkleiden, deren buntes, doch von geometrischen Einheiten beherrschtes Spiel wir bei der maurischen Baukunst bereits als Arabeske erwähnt haben (§ 588, 2). In schlichterer Weise sind gewöhnlich die Dessins unserer Papiertapeten gehalten, stillos, wie gegenwärtig alle verschönernde Kunst. Es ist nun aber

Digitized by Google

die Einfassung und Einsäumung, welche zu einer bedeutenderen Form führt. Sie vermittelt durch jene Säume zunächst die architektonischen Hauptteile; sie kann aber zugleich Wandgemälde mit den Flächen und den Schlußgliedern derselben überleitend verbinden, und nun wächst sie aus Stäben, Bändern, Blumen- und Rankenformen immer ins Vollere, bis sie dahin gereift ist, etwas vom Geiste des malerischen Kunstwerks in sich herüberzunehmen und hier phantastisch ausblühen zu lassen. So weit gediehen kann diese Form immerhin auch für sich allein, ohne die Mitwirkung eigentlicher Wandgemälde, sprechen und in breiten Säumen durch ihre bunten Verschlingungen die Bestimmung des Raumes usw. andeuten; doch bleibt ihre wahre Stellung die einer Einfassung, worin sich zugleich der Inhalt eines selbständigen Werkes der Malerei wie in einem Echo wiederholt. Dies ist nun die Arabeske im reicheren, volleren Sinne des Worts. Von der einen Seite ist sie architektonisch bestimmt und gerade darin liegt das Motiv zum Phantastischen, denn die architektonisch verwendete organische Bildung ist in ein fremdes Element versetzt, das sie aus ihren Fugen zieht: das in sie eingedrungene geometrische Gesetz bringt notwendig die teilweise Aufhebung des organischen Gesetzes mit sich. Diese Art von Gesetzlosigkeit bestimmt nun den Künstlergeist zur Entbindung des Traumartigen in der Phantasie: geometrisch und vegetabilisch, tierisch, menschlich organische Gestalten gehen phantastisch ineinander über. Diese Phantastik ist aber kein Chaos, auch nicht bloß äußerlich von dem geometrischen Schema der Baukunst geordnet; das Gesetz der organischen Bildung bringt vielmehr, nachdem es in der Grundlage abgeschafft ist, in einer neuen Form wieder ein, nämlich als ein Gesetz der künstlerischen Entwicklung einer Form aus der anderen. Es macht sich hier der Begriff des Motivs sowohl im Sinne von § 493, 1, wo in der Anmerkung auch wirklich das Ornament schon berührt ist, als auch im Sinne von § 499, 2 geltend: jede Form soll begründend und jede soll begründet sein; wie Ranken und Blätter laufen, sich spalten, sich zurückwenden, wie Pflanzenform in Tierform übergeht und umgekehrt, wie Genien aus Blumenkelchen lauschen usw.: das Alles gestaltet sich durch einen in der Tiefe des Kunstgefühls treibenden Keim, der Eines aus dem Andern hervorwachsen läßt. Nun aber legt sich in diese Welt erst der tiefere Sinn, der Gedanke. Er webt und schwebt durch sie hin und her wie die tiefere Bedeutung durch das Märchen, mit dem man

Digitized by Google

die Arabeske oft genug verglichen hat. Hiedurch ist denn die Bahn eröffnet, wodurch die Arabeske in unendlichen geistreichen Andeutungen Sinn und Idee des Raumes, der Kunstwerke, die sie umsäumt, wiederholen, ernst und humoristisch akkompagnieren, paraphrasieren wird, wie die Musik im Phantasieren ein Thema umspielt. Zugleich ist es ihr unbenommen, in ihre Felder und Öffnungen auch ganze kleine Szenen, organisch regelmäßige Gestalten in naturgemäßerer Handlung einzuflechten. — Die Arabeske wirft sich nun auch auf ein kleineres Feld, auf vergänglicheres Material, gesellt sich zur Karikatur, zur Illustration. Die Grundlage bleibt auch hier architektonisch: sie umrankt Einfassungen einer geregelten Komposition, sie spielt an der architektonischen Form von Buchstaben (Initialen), Kolonnen hin und her und läßt den Inhalt des Textes phantastisch ausatmen, ausblühen. Hier ist der Ort für die Kunst der Miniaturmalerei in Farben, hier für die künstlerische Genialität, welche, auf völlige Ausführung mit den Mitteln der Farbe verzichtend, dem inneren Überfluß der Schöpfung sein Bett in der Zeichnung, in Holzschnitt, Stich, Lithographie anweist. Der deutsche Geist hat, wie wir in dem Abriß der Geschichte angeführt, frühe schon auf diese geistreichen Spiele nur zu viel Kraft verschwendet, aber er hat auch immer gezeigt, welche Fülle sie in sich aufnehmen könne. — Endlich wirft die Malerei, wie die Plastik, einen Abglanz ihres höheren Lebens selbst auf die kleine Welt des nächsten Bedürfnisses, auf die Werke der Zierplastik bis hinunter auf Dosen und Tabakspfeifen, wir verfolgen diese im Kleinen verschwindenden Strahlen, nachdem wir sie schon zu § 596, 2 angedeutet und namentlich die Vasenmalerei berührt haben, nicht weiter.

§ 745

Lebendigen Naturstoff bearbeitet die schöne Gartenkunst. Sie erhöht ästhetisch ein Angenehmes, indem sie den Spaziergang idealisiert. Im Ganzen malerisch hat sie zugleich ihre architektonische Seite. Der Gegensatz der Stile hat auch in ihr seinen Ausdruck gefunden.

Das letzte Moment, das sich als Grundlage einer anhängenden Form geltend macht, führt uns hinaus in die wirkliche Natur. Der

Digitized by Google

tiefe Mangel, der in aller Verwendung unmittelbar lebendigen Naturstoffs zur Kunstform liegt (vgl. § 490), muß sich besonders da geltend machen, wo dieser Stoff nicht die Lenksamkeit der freien Bewegung hat, sondern in Massenhaftem und Unbeweglichem wie Erde, Wasser, Pflanze besteht. Das Prinzip einer ästhetischen Verarbeitung dieser Stoffe kann nur ein malerisches sein; der schöne Garten, d. h. der Garten, der nicht mehr dem landwirtschaftlichen Nutzen, sondern dem freien Überschusse des Nützlichen, dem Angenehmen dient und zu diesem Zwecke das Schöne herbeizieht, ist eine mit wirklicher Erde usw. vorgetragene Landschaft. Damit verknüpft sich Architektonisches in der nötigen Gestaltung des Bodens und der strengeren Vermessung einzelner Teile, im engeren Sinne malerisch ist die Berechnung des Eindrucks, den Fassung und Bewegung des Wassers machen soll, und die Gruppierung der Bäume und anderer Pflanzen nach Form und Farbe. Die doppelte Verbindung mit Außerästhetischem — in Material und Zweck — hebt Wert und Reiz dieser anhängenden Form nicht auf, wenn nur der Gartenkünstler seiner gemischten Aufgabe sich bewußt ist und daher nicht mit der eigentlichen Malerei wettzueifern sucht. Es handelt sich ja in Wahrheit nicht um eine einheitliche Landschaft, sondern der Genießende bewegt sich fort und dabei sind ihm schöne Überblicke zu eröffnen, Ruhepunkte und Aussichten herzustellen, die nur in sehr annäherndem Sinn ein Ganzes darstellen können, vielmehr an einzelne landschaftliche Studien erinnern. Das Absichtliche darf hier durchaus nicht verhehlt werden, sondern soll sich in jener bestimmteren Vermessung einzelner Teile unbefangen aussprechen. Der Spaziergänger entbehrt die freie Schönheit der zufällig gefundenen ästhetisch erfreuenden Landschaft im Großen und genießt dafür den Vorteil einer von Menschenhand gepflegten, gereinigten Natur, wo ihn nicht rohe Zufälligkeit, Schmutz, Verkrüpplung, Raupenfraß, wüster Lärm, Anblick von Tierquälerei, überhaupt die Qual des Lebens in der reinen Stimmung stört, die ihm aus dem bescheidenen Nachbilde dessen zufließt, was der künstlerische Blick in einer großen und freien Erscheinung des landschaftlich Schönen zusammenfaßt. — Es ist interessant, wie der Gegensatz der Stilrichtungen, der uns überall begleitet, auch hier sich geltend macht. Der plastische Stil hat die streng regelmäßigen Gärten geschaffen; allerdings äußert sich hier, am massenhaften Stoffe, das Plastische eigentlich architektonisch, als durchgängige Gemessen-

Digitized by Google

heit. So waren die Gärten der Alten, so hat in der Zeit des Klassizismus der romanische Geschmack der Franzosen den Garten behandelt. Da im Rokoko neben der abstrakten Regel die Willkür des Schnörkels herrschte (vgl. § 373), so lief dieser Stil in jene bekannten Spielereien, die den Baum zur Form von Vögeln, Wappen usw. beschnitten, und in ähnliche Grillen aus. Der malerische Stil wurde dagegen in dem germanischen England geschaffen. Er begann mit einem Überschuß, einem unnatürlichen Suchen des Natürlichen (künstliche Felsen, Wasserfälle u. dgl.), einem affektiert chaotischen Häufen des Mannigfaltigen (Tempel, Moscheen, Einsiedeleien usw.), einem Nachahmen der Landschaftmalerei in ihrer pathetischen, heroischen Form, zugleich einem Nachahmen bestimmter Natur (Schweiz, Arkadien usw.), ja einem Übertritt in die musikalische Wirkung und die Dichtung, indem er bestimmte Stimmungen und Ideen hervorrufen wollte. Eine Neigung dazu scheint übrigens schon in den spätrömischen Villen sich geregt zu haben (Villa des Hadrian). Endlich legte sich diese Übersteigerung und kam das einfach Malerische im modernen englischen Park auf. Übrigens stehen wir hier im Geschmacksgebiete, wo die individuelle Neigung gilt. Zieht Jemand den plastischen Stil vor, wie z. B. Hegel, so ist daher nicht mit ihm zu rechten. Man mag auch in passenden Übergängen die beiden Stile verbinden.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt

	§§	Seite
B. Die Bildnerkunst		
a) Das Wesen der Bildnerkunst		
α. Überhaupt . . .	597—606	1—37
β. Die einzelnen Momente		
Die äußere Bestimmtheit		
Das Material . . .	607	37—46
Polychromie, malerische Hilfen .	608	46—53
Postament, Verhältnis zur Umgebung, Größe	609	53—59
Umfang des Darstellbaren		
In Beziehung auf die allgem. Sphäre des Stoffs; Mensch, Tier . .	610	59—62
In Beziehung auf die Vielheit der Figuren; Verbindung mit der Baukunst: Giebelfeld, Relief . . .	611	62—66
In Beziehung auf nähere Bezeichnung: symbolische Hilfen, Attribut, Gebärdensprache . . .	612	66—71
In Beziehung auf die Zeit: fruchtbarer Moment, Ungleichzeitiges .	613	71—76
Die innere Bestimmtheit. Allgemeines Stilgesetz . . .	614	76—80
Behandlung der menschlichen Gestalt überhaupt; Forderung glücklichen Stoffs, Beschränkung im Individuellen und Geschichtlichen . . .	615	80—83
Gegensatz des direkt idealisierenden und des individualisierenden, naturalistischen Stils	616	83—88
Die Proportionen . .	617	89—90
Weichteile, Muskel, Sehnen, Adern .	618	91—94
Haupt, Gesichtsbildung, Haar .	619	94—97
Nacktheit, Gewand . .	620	97—102
Die besondren Formen. Ihre Grenze; Verschmelzung im Ideal . .	621	102—105
Der bestimmte Moment; Ungezwungenheit, Rundheit; Heftigkeit der Bewegung .	622	105—107
Ausdruck des Seelenlebens; Affekt .	623	107—114
Flüchtiges Mienenspiel; Ausdruck subjektiv innerlichen Geistes . .	624	114—116
Ruhe der Seele, Charakter . .	625	116—123

Digitized by Google

	§§	Seite
Die Komposition		
Linienverhältnisse, Rhythmus der einzelnen Gestalt	626	123—127
Mehrheit von Figuren; Längerichtung im Relief; lockere, engere Verbindung	627	127—131
Giebelfeld; pyramidale Form. Freie Skulptur; lockere, geschlossene Gruppe	628	131—135
Umfassende, zyklische Komposition	629	135—136
b) Die Zweige der Bildnerkunst		
Das Mythische und nicht Mythische. Hauptaufgabe: Götter und Heroen	630	136—137
Einteilung nach den Unterschieden: Tier, allgemein Menschliches, Geschichtliches; Schwierigkeit	631	137—143
Einteilung nach dem Moment und Grade des Umfangs. Statue, Gruppe; Ruhe, harmlose, gespannte Situation	632	143—145
Einteilung nach dem Unterschiede des Materials und der technischen Behandlung	633	145—146
Unterschied des einfach Schönen, Erhabenen, Komischen	634	146—148
Unterschiede der Verbindung mit andern Auffassungsarten der Phantasie	635	148—150
c) Die Geschichte der Bildnerkunst		
Die treibenden Gegensätze	636	150—152
α. Die Bildnerkunst des Altertums		
Die orientalische Bildnerkunst	637—638	152—158
Die griechische (und römische)	639—641	159—166
β. Die Bildnerkunst des Mittelalters		
Allgemeiner Charakter	642	167—171
Früherer Stil	643	171—173
Späterer Stil	644	173—177
γ. Die moderne Bildnerkunst	645—646	177—183
Anhang: Die verzierende Bildnerkunst. Das lebendige plastische Kunstwerk	647	183—191
C. Die Malerei		
a) Das Wesen der Malerei		
α. Überhaupt	648—659	192—231
β. Die einzelnen Momente		
Die äußere Bestimmtheit		
Das Material	660	231—237

Digitized by Google

	§§	Seite
Verhältnis zur Landschaft, zur Architektur, Größe-Maßstab	661	237—240
Das künstlerische Verfahren		
Die Zeichnung. Prinzip der direkten Idealisierung	662—664	240—248
Die Licht- und Schattengebung	665—668	248—258
Die Farbengebung. Prinzip der indirekten Idealisierung	669—674	258—277
Das Stilgesetz	675	277—278
Naturalismus und Individualismus. Die zwei Stilprinzipien	676	278—282
Anwendung auf das Landschaftliche	677—678	283—286
Anwendung auf tierische und menschliche Gestalt	679—680	286—293
Äußere Bewegung	681	293—295
Ausdruck, Affekt, Moment, Charakter	682—685	295—315
Die Komposition		
Licht- und Farben-Einheit, Linien-Einheit	686	315—320
Form der äußern Umgrenzung, Rahmen	687	320—323
Innerer Rhythmus	688—692	323—341
Zyklische Kompositionen		
In Wandmalerei	693	341—344
In Staffeleibildern und Skizzen	694	344—346
b) Die Zweige der Malerei		
Das Mythenbild	695	347—356
Der wahre Einteilungsgrund	696	356—357
Verhältnis zu andern Momenten der Einteilung	697	358—359
a. Die Landschaft		
Grundbegriff; Staffage	698	359—363
Stilbild und Stimmungsbild	699	363—366
Einteilung nach Stoff, Seite, Moment der Auffassung, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des einfach Schönen und Erhabenen	700	366—370
β. Das Sittenbild		
Übergang: Das Tierstück, die Architekturmalerei, das Blumen- und Fruchtstück und das sogenannte Stilleben	701	370—375
Grundbegriff	702	375—379
Reines, geschichtliches und mythisches Sittenbild	703	379—381

Digitized by Google

	§§	Seite
Einteilung des reinen Sittenbilds nach Stoff und Seite der Auffassung	704	381—384
Nach Moment der Auffassung, Grad des Umfangs, Unterschied des Lyrischen, Epischen, Dramatischen, des Schönen, Erhabenen und Komischen	705	384—387
Nach dem Gegensatz der Stile, Unterschied der Technik	706	387—389
Verbindung mit Landschaft, Tierstück, Geschichtlichem	707	390
γ. Das geschichtliche Bild		
Übergang: Das Bildnis	708	391—396
Grundbegriff. Einteilung nach Stoffen. Heldensage	709	396—400
Epische Form: sittenbildliches Geschichtsbild	710	400—404
Lyrische Form. — Situationsbild	711	404—406
Dramatische Form	712	407—408
Grad des Umfangs	713	408—409
Schön, erhaben, komisch; Gegensatz der Stile, Unterschied der Technik	714	409—411
c) Die Geschichte der Malerei		
Die treibenden Gegensätze	715	411—413
a. Die Malerei des Altertums		
Orient, Griechenland (Rom)	716—717	414—421
β. Die Malerei des Mittelalters, ihre Blüte und Nachblüte		
Allgemeiner Charakter, Vorstufen	718—719	421—425
1. Der italienische Stil	720—725	425—448
2. Der deutsche Stil	726—732	448—467
γ. Die moderne Malerei		
Italienischer Eklektizismus, Naturalismus, französische Landschaftmaler	733	468—470
Belgien, Spanien, Holland	734—736	470—477
Eintritt des eigentlich Modernen: französischer Klassizismus	737	477—480
Deutscher Klassizismus	738	480—481
Die romantische Schule	739	481—482
Die neuesten Bewegungen	740—741	482—487
Anhang: Die Karikatur	742	487—494
Die vervielfältigende Technik	743	495—501
Die Dekorationsmalerei	744	501—505
Die schöne Gartenkunst	745	505—507

Digitized by Google